

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

ESCUELA DE POSGRADO

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

UNIDAD DE POSGRADO

“APU-RIMAK - ALEJANDRO GONZÁLEZ TRUJILLO

(Apurímac, 1900 - Lima, 1985)”

TESIS

Para obtener el grado académico de
Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano

AUTOR

María Sol Romero Sommer

Lima – Perú

2015

A mis cuatro abuelos, por enseñarme a valorar mis orígenes.

ÍNDICE

Introducción	4
Capítulo I	
ORÍGENES MESTIZOS	9
Capítulo II	
LOS AÑOS FORMATIVOS DE APU-RIMAK (1914- 1929)	18
2.1 La enseñanza de las Bellas Artes en la ciudad de Lima en la primera mitad del siglo XX	20
2.2 La Academia Concha	22
2.3 La fundación de la Escuela de Bellas Artes	28
2.3.1 La formación académica 1919 – 1922	29
2.3.2 Daniel Hernández	32
2.3.3 Manuel Piqueras Cotolí	34
2.4 El movimiento Indigenista en la plástica	37
2.5 La llegada de las vanguardias y la abstracción a Lima	40
2.6 La trascendencia del periodo histórico	42
Capítulo III	
EL PROCESO DE UN ESTILO CREATIVO	45
3.1 Lo Universal en el Arte. Los años en Europa (1937-1939)	48
3.2 El Arqueólogo Pintor (1926- 1945)	55
3.3 El Dibujo y la Ilustración	63
3.4 Apu-Rimak maestro - La docencia en la Escuela Nacional de Bellas Artes (1943–1968)	73
Capítulo IV	
LA OBRA PICTÓRICA DE APU-RIMAK	77
4.1 La influencia de las vanguardias	80
4.2 La temática en la obra de Apu-Rimak	85
4.3 Análisis formal de la obra	98
4.3.1 Indagaciones formales	105
4.3.2 La abstracción geométrica	112
Conclusiones	121
Anexos	127
Cronología	128
Exposiciones Individuales	129
Bibliohemerografía	130
Entrevistas	134
Índice de imágenes	134

INTRODUCCIÓN

Por suerte, de vez en cuando aparecen desfacedores de entuertos, críticos, aficionados, curiosos que afirman que no todo está en Rafael, que no todo está en Racine, que los *poetae minores* tienen algo bueno, sólido y delicioso; y, en fin, que por mucho que se ame la belleza general, que expresan los poetas y los artistas clásicos, no por ello es menos equivocado descuidar la belleza particular, la belleza circunstancial y los rasgos de las costumbres.

Charles Baudelaire. *El Pintor de la Vida Moderna*

Soy un artesano indio cultivado y mi obra la defino como nativa y contemporánea.

Apu-Rimak. Lima, Junio de 1981. Galería de Arte 9

El presente estudio surge a raíz del interés en encontrar pintura geométrica o constructivista peruana. Como ocurre con toda investigación, encontré una serie de referentes que distorsionaron ese primer interés y desembocaron en la búsqueda del rastro perdido del pintor peruano Apu-Rimak. La curiosidad por encontrar la obra del pintor apurimeño fue la simiente de esta tesis, que derivó en un estudio monográfico de su vida - hasta entonces llena de vacíos y fechas erradas- y en una recopilación y primera aproximación a su producción plástica dispersa y desconocida.

La mención más antigua a su nombre aparece en la lista alfabética de alumnas y alumnos matriculados desde la fundación de la Escuela de Bellas Artes que se incluye en la *Monografía Histórica y Documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes* (1922).

También en la década del veinte, Carlos Solari le dedica unas líneas en sus Notas de Arte, publicadas en la Revista *Mundial, edición dedicada a Cuzco y Arequipa* (1929), donde, a pesar de nombrarlo erróneamente como Alejandro González Gamarra, recalca que es oriundo de Apurímac y colaborador de la revista. Don Quijote destaca el largo estudio que Alejandro dedica a las estilizaciones precolombinas y su temperamento dócil a las insinuaciones del exterior, entre otras cualidades.

Son tres autores quienes mejor contextualizan la obra de Apu-Rimak. Juan Ríos, en *La Pintura Contemporánea en el Perú* (1946) lo identifica como indigenista independiente. Juan Manuel Ugarte Eléspuru en *Pintura y Escultura en el Perú Contemporáneo* (1970:42) aporta una mirada cercana y conocedora de su obra, “(...) discípulo predilecto de Piqueras. Muy interesado en la expresión indígena, por serlo él mismo (...)” y finalmente, Mirko Lauer en *Introducción a la Pintura Peruana del siglo XX* (1976), destaca su producción vinculándola a las vanguardias, siendo estas apreciaciones el punto de partida para el análisis de su obra madura.

Paralelamente existen varias referencias a la obra de Apu-Rimak en libros y catálogos de arte peruano, siempre más vinculado al costumbrismo que a lenguajes contemporáneos. Juan Villacorta Paredes en *Pintores Peruanos de la República* (1987) dedica algunas páginas al pintor, en las que menciona datos inéditos y sus influencias. También fueron recopilados una docena de catálogos de sus exposiciones individuales y colectivas, considerando clave el catálogo realizado por sus Bodas de Oro en el Museo de Arte Italiano de Lima en el cual, el propio Apu-Rimak realizó un sencillo análisis de su producción desde sus inicios hasta 1978, de vital importancia teniendo en cuenta que sus obras sólo consignan fecha hasta finales de la década del treinta.

Consideré importante comenzar el presente estudio con la información biográfica que pude reunir tanto de fuentes escritas como orales, así como también, ahondar en el contexto de su formación plástica. Dedico el segundo capítulo a la enseñanza de las Bellas Artes en la ciudad de Lima con la intención de situar al pintor en su tiempo histórico, pero

también motivada desde el interés de una pintora del siglo XXI en conocer los avatares de la enseñanza de las artes plásticas y sus protagonistas hace un siglo atrás.

Ya iniciada la investigación pude contactar y entrevistar a la señora Laura González Trujillo viuda de Ríos, hermana menor de Apu-Rimak, que me permitió ver y fotografiar los retratos de sus padres, así como su archivo con objetos personales y catálogos de las exposiciones de su hermano. Paralelamente logré ubicar a varios coleccionistas con obra del pintor en su haber, entre los cuales pude encontrar el portafolio de dibujos y bocetos que Apu-Rimak había conservado en vida. En el año 2011, el Centro Cultural Peruano Británico me extendió una invitación para realizar una retrospectiva de Apu-Rimak que permitió reunir la obra y el material recopilado, resultando en una publicación que incluye extractos del presente estudio (*Apu-Rimak Alejandro González Trujillo (1900-1985)* Asociación Cultural Peruano Británica, 2011).

Acercarse a la vida y la obra de Alejandro González Trujillo, Apu-Rimak, significa investigar con detenimiento la historia de la plástica peruana de la primera mitad del siglo XX, y esto nos lleva a descubrir una vida extraordinaria, signada por la dedicación y el compromiso. Muy poco se ha escrito sobre este pintor apurimeño que nació con el siglo y destinó cada uno de sus días a la búsqueda de una pintura representativa del Perú y de su gente, heredera de una tradición milenaria y, sin embargo, abriéndose paso hacia una modernidad que exigía nuevas perspectivas. La hipótesis que guía esta investigación es comprobar -mediante el análisis de su obra- la inquebrantable inquietud del artista en encontrar una continuidad en el arte peruano desde la antigüedad hasta nuestros días, valiéndose de un lenguaje plástico propio y en constante experimentación.

Para aproximarnos a la pintura de Apu-Rimak y a las ideas que lo motivaron, es indispensable tomar en cuenta sus orígenes y revisar el contexto de su formación intelectual y estética. El siglo XX fue un período exaltado por el brote de nuevas ideologías y una sucesión continua de movimientos artísticos que repercutieron en todos los rincones del mundo. El Perú no fue la excepción. Hacia 1900, filósofos, políticos, literatos y artistas propugnaban el reencuentro con una realidad nacional relegada, poniendo especial énfasis

en las reivindicaciones del “indio”, término que refleja una visión esencialista de las culturas indígenas.

Las ideas nacionalistas, el descubrimiento del arte del Perú antiguo y la llegada de las vanguardias europeas son tres factores determinantes en las artes plásticas de las primeras décadas del siglo XX (Lauer 1976:81). En este contexto se creó la primera Escuela Nacional para la enseñanza de las Bellas Artes, inaugurada por el presidente José Pardo el 15 de abril de 1919. Su fundación marcó un hito en la historia de la plástica contemporánea peruana pues oficializó el aprendizaje de las bellas artes, un hecho tardío si se compara con México o Brasil, donde ya se contaba con academias desde el siglo XIX.

Alejandro González Trujillo, Apu-Rimak, pertenece a esa promisorio generación de jóvenes artistas que conformaron las primeras promociones de la Escuela Nacional de Bellas Artes y suscitaron el quiebre con el arte del siglo XIX, vinculando los nuevos caminos plásticos con renovadas convicciones e ideales. Los años transcurridos en Bellas Artes, con la guía de Manuel Piqueras Cotoí y la amistad de Jorge Vinatea Reinoso, fueron decisivos para la constitución de su propuesta plástica. Paralelamente, se dedicó a investigar el legado prehispánico en incansables viajes por todo el Perú, en los que inventarió un sinnúmero de tipos, paisajes, fiestas, objetos y sitios arqueológicos. En 1937 viajó a Europa, donde estudió y absorbió propuestas de las vanguardias, para luego explorar distintos lenguajes plásticos que fue incorporando sin prejuicios a su pintura de temática costumbrista. Hacia fines de los años treinta decide adoptar el seudónimo quechua Apu-Rimak, ‘espíritu de la tierra que habla’, como un gesto elocuente de orgullo y adhesión a su origen.

Una de sus facetas más recordadas es la de maestro en la Escuela de Bellas Artes. Allí compartió todo lo aprendido, inspiró y formó a decenas de discípulos. La obra de Alejandro González requiere un estudio exhaustivo; diversas circunstancias, sumadas a su personalidad reservada, postergaron el conocimiento de su copiosa producción artística y el reconocimiento de su influencia.

El propósito general del presente estudio es rescatar la vida y obra de Apu-Rimak, para lo cual se recopiló toda la información bibliográfica, su trayectoria y parte de su producción plástica, la cual será analizada desde el punto de vista temático y formal en el cuarto capítulo. El método que se empleará será el histórico-crítico para rastrear los orígenes de la preocupación del artista y el análisis formal de las obras que evidencian esta búsqueda.

Quisiera agradecer a todas las personas que hicieron posible que pudiera concluir esta investigación estando lejos de mi país. En primer lugar a mis padres y a Rosario Delgado por el impulso y las infinitas gestiones que realizaron en mi nombre. A la Dra. Martha Barriga por su constante disponibilidad y guía a cada paso de la investigación, sobretodo en los momentos de incertidumbre. A los informantes Sofía Pachas y Luis Ramírez, quienes generosamente me ayudaron desde las etapas iniciales. A Celia Rodríguez por su cercanía virtual y consejos técnicos. Una mención especial a la Sra. Laura González Trujillo vda. de Ríos y a su familia, así como a todos aquellos que generosamente abrieron sus puertas para compartir la obra y el recuerdo de Apu-Rimak. A mi mentora Élide Román por creer en mi y en rescatar la obra del Maestro. Finalmente a Carlos, Pablo y Emilio, mis principales motivos.



(foto 1) *Alejandro González Trujillo*, ca. 1920. Fuente: Laura González Trujillo vda. de Ríos.

CAPÍTULO I

ORÍGENES MESTIZOS

Alejandro González nació el 11 de agosto de 1900 en Abancay, capital de la provincia de Apurímac. Fue el primer hijo de la apurimeña Francisca Trujillo Pérez y del comerciante cantonés Pascual Gonzales¹, cuyo nombre era originalmente *Tan Fo Yang*, quien sería uno de los fundadores del periódico chino *Ma Shing Po*² y del *Kuo Min Tang*, filial local del partido Nacionalista chino (Urquiaga 1987). Estos factores posiblemente hayan determinado la futura inclinación política de los hermanos González. Laura, hermana del pintor, refiere que su padre llegó muy joven al país y se estableció en Apurímac, donde conoció a Francisca, con quien tuvo doce hijos³. Posteriormente, en Lima, se dedicó al

¹ El apellido Gonzales cambió a González con el paso del tiempo.

² Bernuy, Jorge. *Apurimak. Alejandro Gonzales*. Catálogo de La Presidencia de la República del Perú, Asesoría Cultural. Lima, 1987.

El diario chino más antiguo de América se fundó el 10 de marzo de 1911. Su nombre significa ‘diario del pueblo’ y fue el órgano oficial del partido Kuo Ming Tang y de la isla de Taiwán en el Perú. Se publicaba en chino y español los días miércoles y sábados. Se distribuía en todo Lima, Callao y las provincias donde residían familias sinoperuanas. Inicialmente utilizaba el sistema de impresión tipográfico y luego modernos equipos de cómputo con procesadores de texto en idioma chino. Tuvo su propia imprenta *offset*. Su local se encontraba en el jirón Unión 836, Lima. Su último director fue Carlos Chu Gee Yong. Dejó de salir en el año 2002 por falta de recursos económicos. Véase la publicación *Voces de la Colonia: registro del devenir de la comunidad china en el Perú*. Asociación Peruano China, en <<http://www.apch.com.pe/portal/node/122>>. Consulta: 2 de mayo del 2011.

³ La proveniencia exacta del padre de Apu-Rimak y el origen de su nombre no ha podido ser corroborada. Existe la teoría que llegó al Perú como culi para trabajar en una hacienda de Apurímac, y que allí adoptó el nombre de un capataz. La familia ha desmentido este dato, referido por el pintor.

comercio y llegó a tener tres tiendas: una de muebles en los alrededores de la calle San Andrés y del Mercado Central, una de casimires, y la última de alhajas, cercana a la iglesia San Pedro (Díaz 2007:115).

Los primeros años de Alejandro transcurrieron inmersos en el paisaje abancaíno, admirando los colores de la tierra y del inactivo volcán Ampay, mientras crecía asimilando la cultura oriental de su padre y la andina de su madre⁴. Ya entonces sorprendía a su familia y a los pobladores con dibujos hechos con yeso sobre rugosas paredes. Esto lo enfrentaba a la desaprobación de su padre, quien esperaba que su hijo mayor eligiera una profesión científica⁵. En 1908 la familia Gonzales Trujillo se trasladó a la capital del país. Abandonar su tierra significó para Alejandro enfrentarse bruscamente con otro entorno: “Salí suelto como un pájaro a toda la realidad del Perú [...]. Muchas cosas cambiaron para mí, comenzando por el idioma. Quería pintar y no conocía a nadie” (La Torre 1981).



(foto 2) *Francisca Trujillo Pérez*, madre del artista, ca. 1920.
Óleo sobre lienzo, 90 x 70 cm. Colección particular. Foto: María Sol Romero

⁴ Víctor Andrés Urquiaga cuenta que Alejandro “Asombra desde su infancia a los vecinos de su natal Abancay por su bilingüismo al hablar con propiedad el idioma chino con su padre y el quechua con su madre” (Urquiaga 1987:48).

⁵ Entrevista con Laura González Trujillo vda. de Ríos. Lima, 10 de febrero del 2008.

En Lima estudió la primaria en el colegio Los Naranjos y la secundaria comercial en el Colegio Nacional Nuestra Señora de Guadalupe. Teófilo Castillo fue uno de sus profesores y un joven Gonzales Trujillo logró impresionarlo con su versión de *La captura de Atahualpa*. El tema había sido propuesto por el maestro, quien guardó el dibujo con aprecio. En aquellos años Apu-Rimak visitaba frecuentemente al pintor Bernardo Rivero, por quien sentía una gran admiración, y este lo impulsó a desarrollar su talento. Además de tocar la guitarra, era un asiduo concurrente a las funciones de las compañías de ballet, teatro y zarzuela que arribaron a Lima luego de la Primera Guerra Mundial (Villacorta 1987:79).

Desde muy joven Apu-Rimak buscó recibir el mejor entrenamiento técnico en dibujo y pintura. A los catorce años inició su formación en la Academia Municipal Concha, ubicada en los altos del Mercado Central, donde permaneció entre 1914 y 1917. Fue alumno del pintor y fotógrafo Luis Ugarte y compañero de Carlos Quizpez Asín, Ismael Pozo y José Gutiérrez Infantas, entre otros. La Academia Concha era la única opción para un aspirante a artista y allí fue testigo del movimiento intelectual que daría inicio a la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Villacorta 1987:79).



(foto 3) *Padre de Apu-Rimak*, ca. 1915. 70 x 50 cm. Óleo sobre lienzo.
Colección particular. Foto: María Sol Romero

A inicios del siglo XX la sociedad limeña cultivaba el gusto por una pintura académica, posromántica y conservadora⁶, así como por el impresionismo, y una preferencia por los paisajes inspirados en la campiña europea. Había resistencia a la ruptura temática y formal que eventualmente se consolidaría con las ideas indigenistas⁷. En 1915 la revista *Colónida* publicó un debate entre José Carlos Mariátegui y Teófilo Castillo a propósito de la primera muestra expresionista en Lima, del pintor español Oxandaberro. Era la primera vez que Apu-Rimak veía una confrontación entre la pintura académica y la vanguardia, similar a la que había ocurrido con el Fauvismo en Francia, aunque este estilo aún no se conocía en el ambiente plástico limeño. La posición del joven Apu-Rimak era en sus palabras la de: “un serranito, me limitaba a ser observador y percibidor de todo el asunto”⁸. Y así como advertía los nuevos lenguajes plásticos importados de Europa, también estaba al tanto de las ideas nacionalistas y de los avances arqueológicos⁹:

Al salir de mi tierra pasé por Tarahuasi, unas ruinas que están entre Limatambo y el Cusco. Eso decidió mi visión de lo peruano. En Lima busqué testimonios de Tarahuasi y no los encontré. De niño me conformaba con dividir mi tiempo entre el Zoológico y el Museo, que estaba cerca. Y miraba todo, hasta que en 1919 Julio C. Tello editó la revista “Viracocha”, con fotografías de ruinas precolombinas, con textos de leyendas y cuentos, eso me abrió más los ojos (La Torre, 1981).

Ese mismo año Apu-Rimak ingresó en la primera promoción de la Escuela Nacional de Bellas Artes junto a Elena Izcue, Julia Codesido, Jorge Vinatea Reinoso, entre otros artistas que más adelante harían importantes aportes a la plástica peruana. El renombrado

⁶ Como afirma Élide Román, “Carentes de un centro de enseñanza y especialización adecuados, los pintores peruanos tenían una meta en común: el obligado viaje a Europa” (*Pintura contemporánea. Siglo XX*. Córdoba: Caja Sur, 2004, p. 16).

⁷ De acuerdo con Élide Román, “Francisco Laso (1823-1869) fue el primero en mostrar una clara preocupación por el tema peruano, como se ve en su famoso cuadro conocido como ‘Indio alfarero’, en que un personaje con atavío típico sostiene entre las manos una cerámica mochica, pintura que fuera presentada, y aceptada, en la primera Exposición de París, en 1855” (*Pintura contemporánea...*, ob. cit., p. 16).

⁸ Como informa Alfonso La Torre, “Mariátegui defendía al español Oxandaberro y Castillo al argentino Francisco Vicich, que era académico. El asunto fue decisivo: hasta entonces no habíamos visto más que las pinturas de Laso y Merino. Y allí comenzó la inquietud por diferenciar lo académico de lo nuevo” (“Apu-Rimak, 70 años...”, ob. cit., p. XX).

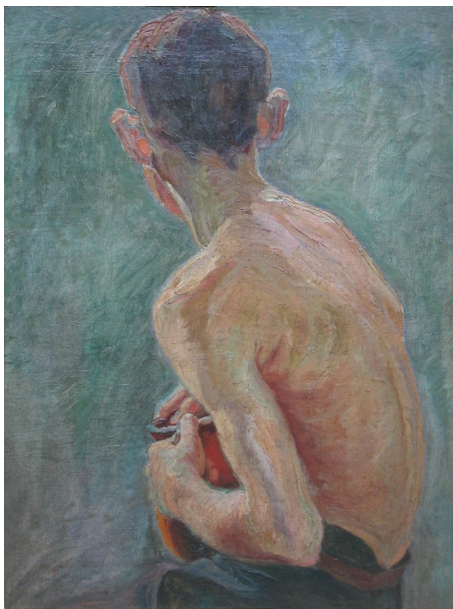
⁹ Wuffarden, Luis Eduardo. *Manuel Piqueras Cotoí. Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2003, p. 39. Los descubrimientos de la cultura Nazca por Max Uhle en 1900 y de Chavín por Julio C. Tello en 1912 revelan la existencia de culturas independientes que alcanzaron logros artísticos. En 1911 fue el descubrimiento mundial de Machu Picchu y en 1917 y 1918 Horacio Urteaga y Teófilo Castillo publican artículos sobre los hallazgos de Tiahuanaco y Huánuco Viejo.

pintor Daniel Hernández retornó de Europa, luego de cuarenta y cuatro años, para asumir la organización y dirección de la Escuela, así como la formación académica de los alumnos en la técnica de pintura¹⁰.

El retrato de su madre (foto 2), el *Estudio de medio torso desnudo* (foto 4) y la representación de la vieja higuera de su Escuela (foto10) son magníficos óleos que dan testimonio de la técnica aprendida de Daniel Hernández. Las tres pinturas tienen una composición central y sobria, están realizadas con una pincelada ágil y evidencian su manejo del color, destacando su dominio en los tonos de la piel. *El Retrato de su Madre*, es una obra notable, por la sobriedad de la composición y sutileza de la paleta escogida, rica en matices y contrastes. En formato vertical, sobre un fondo de tonos claros, donde conviven el amarillo, el rosa y el verde, está su madre sentada de perfil con el lado izquierdo hacia el espectador. Lleva un vestido color azul ultramar, a la usanza de la época, sobre el cual resaltan sus blancas manos apoyadas sobre el regazo. La cabeza gira de tres cuartos hacia la izquierda y mira con una expresión indiferente o taciturna. También de esta etapa académica existen numerosos estudios de carboncillo que demuestran su interés por el dibujo como medio expresivo y su dominio de la anatomía humana, como queda demostrado en el *Estudio de medio torso desnudo* (foto 4) donde el trazo del pincel y el color construyen el cuerpo del joven con una elaborada paleta de tonos fríos, neutros y cálidos.

Este período, durante el cual firmó como Alejandro Gonzales, es representativo de una época trascendental para el arte peruano cuando un grupo excepcional de artistas se congregó en los claustros del antiguo convento de las Recogidas para acceder, por primera vez, a una enseñanza del mismo nivel que la impartida en Europa.

¹⁰ Según Alfonso La Torre, “[Daniel Hernández] hacía de todo: era también tesorero, secretario y maestro” (La Torre 1987).



(foto 4) *Estudio de medio torso desnudo* (Posiblemente Sabino Springett¹¹) Ca. 1920.
Óleo sobre lienzo, 70 x 50 cm. Colección privada. Foto: María Sol Romero

A la par de la estricta enseñanza académica, era inevitable que los jóvenes alumnos emprendieran la búsqueda de un lenguaje propio que expresara el momento de efervescencia social e intelectual que se vivía en la capital. Es más, no pasó mucho tiempo para que empezaran a tener protagonismo y a modificar el panorama plástico limeño¹². La llegada de José Sabogal como auxiliar de pintura en 1920 impulsó las ideas indigenistas que influirían determinadamente en su especialidad. Sin embargo, Sabogal no fue el único motivador de la voluntad de reencuentro con la realidad nacional (Ugarte Eléspuru 1980):

En el Museo de Arqueología de San Marcos tuve mi primer contacto con los tejidos precolombinos. Así se dio el primer conflicto en mí: en la Escuela me enseñaban a pintar lo europeo y yo estaba sumido en lo peruano. Indirectamente, la aparición de Sabogal en la Escuela significó un mayor interés por lo peruano; pero fue Piqueras Cotoí, un español, el que decidió que cada alumno siguiera su propia inquietud. Y yo seguí la mía. (La Torre, 1981).

¹¹ Sabino Springett, (Sabino Canales Casares) nació en 1913 en Quilkata, Parinacochas, Ayacucho. La familia de Apu-Rimak refiere que ambos pintores fueron muy cercanos y que el joven Sabino aprendió a pintar de la mano de Alejandro. Apu-Rimak contrajo nupcias con una de las hermanas de Springett, Elena. Tuvieron tres hijos, dos fallecieron a temprana edad. Al intentar corroborar estos datos, la familia Springett ha mantenido riguroso silencio al respecto.

¹² Mirko Lauer sostiene que “Los primeros alumnos de Bellas Artes son jóvenes nacidos después del 900, provenientes de las capas medias, con un interesante componente de provincianos entre sus filas” (*Introducción a la pintura peruana...* 1976:77).



(foto 5) Escuela Nacional de Bellas Artes, ca. 1920.
Daniel Hernández y alumnos. Archivo F.E. ENSABAP.

Durante su paso por la Escuela, Apu-Rimak optó por mantenerse independiente para dedicarse a la “angustiada búsqueda de las raíces y razones de la autenticidad peruana en su quehacer plástico” (Apurimak 1981). Esta inquietud fue incentivada por el escultor y arquitecto español Manuel Piqueras Cotoí, profesor de Dibujo y Escultura, a quien Apu-Rimak consideró su principal maestro. Piqueras motivó el estudio metódico del repertorio formal prehispánico que comenzaba a difundirse y, con sus discípulos, dibujó los motivos ornamentales tomados de las edificaciones, los textiles y la cerámica del Perú antiguo¹³. También tuvo la iniciativa de incluir modelos indígenas para las clases de dibujo del natural, ya que hasta el momento solo se había recurrido a las copias académicas¹⁴.

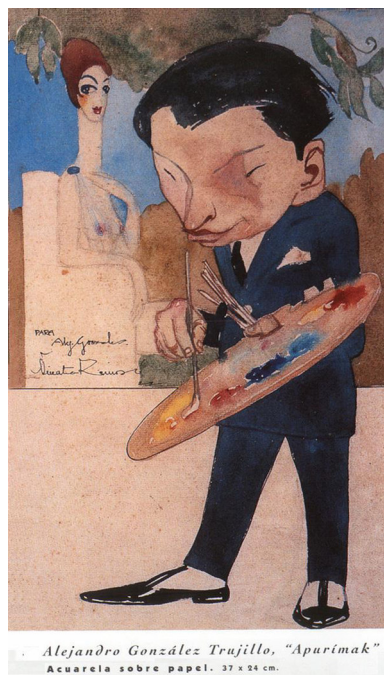
Los postulados neoperuanistas de Piqueras Cotoí fueron decisivos para la obra de

¹³ Véase Wuffarden, Luis Eduardo. *Manuel Piqueras Cotoí...*, ob. cit., pp. 39-42. El estilo neoperuano, corriente que buscaba fusionar los elementos de la tradición prehispánica con los del arte español, fue el principal aporte de Manuel Piqueras Cotoí, y tuvo mayor repercusión en la arquitectura y las artes decorativas.

¹⁴ Luis Eduardo Wuffarden sostiene que “En la escultura tampoco se había intentado una representación verista de lo indígena, aproximación que aparecerá en 1924 con el principal discípulo y alumno predilecto de Piqueras Cotoí: Ismael Pozo con ‘El Jugador de ñocos’ y el conjunto ‘La marca del esclavo’” (*Manuel Piqueras Cotoí...*, ob. cit., p. 38).

Apu-Rimak, Elena Izcue, Jorge Vinatea Reinoso e Ismael Pozo, quienes no se adhirieron a la doctrina que José Sabogal infundía entre sus discípulos (Ugarte Eléspuru 1970:31). Tanto Apu-Rimak como Izcue dedicaron gran parte de su trabajo a apropiarse de la forma “peruana” mediante el estudio y el dibujo del universo formal del Perú antiguo (Wuffarden 2003:42).

Por aquellos años Apu-Rimak trabajó una entrañable amistad con Vinatea Reinoso. Compartieron afinidades plásticas y una visión del Perú que se puede observar en la reverencia de ambos por el paisaje y las costumbres peruanas. Tras la temprana muerte del pintor arequipeño en 1931, Apu-Rimak conservó su paleta, sus pinceles y su caja de colores, al igual que el recuerdo indeleble de quien consideró su gran amigo, pintor y maestro.



(foto 6) Alejandro González Trujillo “Apu-Rimak”, 1922 por Jorge Vinatea Reinoso.
Acuarela sobre papel, 37 x 24 cm. (Fuente: Revista *Mundial*)

Apu-Rimak se retiró de la Escuela en 1924 “por inconformidad con la modalidad de enseñanza” (Villacorta 1987:80). Es probable que el programa académico tradicional le produjera cierto descontento a causa de su temprano interés por estudiar el legado de los

antiguos peruanos. Sin embargo, decidió retornar en 1928 y egresó, con diploma y medalla de oro, un año después.

Estas son las fechas que se consignan en la biografía del pintor. La década del 1930 es una época de continua búsqueda a través del estudio arqueológico y los viajes por todo el territorio peruano y parte de los Andes argentinos y bolivianos. Es entonces que Apurímac se reencuentra con su cultura ancestral y decide hacer una pintura que continúe y enaltezca la herencia cultural del Perú. Es gracias a la combinación de conocimientos y talento que en 1936 viaja a París para representar al Perú en la Exposición Internacional de Artes y Técnicas, donde se nutrirá de todo aquello que le sirva en su propósito.

A su retorno de Europa, cuatro años después, se dedicó al quehacer artístico y a la docencia. A pesar de su prolífica producción fue muy reacio a exponer su obra, manteniéndose alejado de la mirada pública y preponderando la labor docente. Como ocurre con muchos de nuestros artistas, no se ha sabido apreciar su producción y hoy desconocemos el paradero de sus principales pinturas. La presente tesis busca recoger los datos relevantes de su vida y analizar la obra de uno de los pintores peruanos más representativos del siglo XX.

CAPITULO II

LOS AÑOS FORMATIVOS DE APU-RIMAK (1914 – 1929)

La historia del arte peruano no ha contado con una academia de arte oficial a diferencia de otros países latinoamericanos como México o Brasil. La fundación de una escuela oficial en el Perú se da recién en 1918 cuando se inician los trámites para crear la Escuela Nacional de Bellas Artes, luego de no pocos intentos fallidos por lograr un espacio oficial para la enseñanza de las artes.

El primer referente se remonta a los tiempos del Virrey Abascal quien funda el Colegio de Medicina y Cirugía de San Fernando en cuya currícula se incluían clases de dibujo, clase que posteriormente se independizó como Academia de Dibujo. En 1821 el quiteño Francisco Javier Cortes estaba a cargo de la clase. Años después se traslada a unas aulas del antiguo convento de San Pedro, sede de la Biblioteca Nacional desde 1824. Durante este periodo las clases estaban a cargo de Ignacio Merino, como profesor y de Francisco Laso, como asistente, para ochenta alumnos que acudían gratuitamente los días lunes, miércoles y viernes de seis a ocho de la noche (Pachas 2007).

En 1895 abre sus puertas la Academia Concha, donde en un principio se impartieron clases de pintura y escultura, sin embargo por diversos motivos se dejaron de lado ambas disciplinas y sólo se enseñó dibujo lineal y del natural. En 1905 el Presidente Pardo reabre la Escuela de Artes y Oficios y en 1906 Teófilo Castillo da clases en su taller de la Quinta Heeren.

Estas fechas marcan algunos hitos en la enseñanza de las artes en Lima desde el siglo XIX hasta la primera década del siglo XX. Existen pocos estudios sobre la formación plástica en Lima, salvo por escuetas referencias en libros sobre el panorama plástico en general o en biografías de artistas.

Resulta de vital interés la tesis de Sofía Pachas sobre la Academia Concha, estudio que reconstruye todo un periodo perdido en la historia del arte peruano a partir de la figura de su benefactora la Señora Adelinda Concha de Concha, y su aporte a la patria por medio de los premios que instauró y que luego dieron lugar a la Academia de Dibujo Concha. La *Monografía Histórica y Documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes desde su fundación hasta la segunda exposición de 1922*, es un valioso documento que recoge el momento histórico de la fundación de la Escuela, allí se registran los discursos inaugurales, el reglamento, los concursos, las clases y el plantel de profesores con las reseñas y fechas de contratación de cada profesor.

Mirko Lauer, en su *Introducción a la Pintura Peruana del siglo XX* (1976), hace un cuidadoso estudio del panorama plástico de comienzos de siglo desde el punto de vista social y económico. Lauer revisa varios factores para comprender la transición del siglo XIX al siglo XX, resultando en un análisis esclarecedor de un periodo clave en la historia del arte peruano.

Juan Manuel Ugarte Eléspuru en *Pintura y Escultura en el Perú contemporáneo* (1970) se refiere a los primeros años de la Escuela Nacional de Bellas Artes y a los protagonistas del momento de su fundación, libro indispensable para una primera aproximación a la pintura peruana del siglo XX, escrito por uno de sus protagonistas. Otros textos, como *La Pintura Contemporánea en el Perú* (1946) de Juan Ríos, es un documento cercano al momento histórico del que trata este capítulo, cargado de prejuicios y opiniones propias del momento, muchas de ellas ya revisadas y comprendidas con la claridad que proporciona el paso del tiempo. Ambos libros permiten comprender los cambios experimentados en el arte desde el Indigenismo y la llegada de las vanguardias hacia fines

de la década del treinta, cambios que fueron alterando los principios puramente académicos ya establecidos.

Desde la mirada contemporánea otras dos publicaciones de autoría de Alfonso Castrillón, *Los Independientes* (2001) y *De Abstracciones, informalismos y otras historias* (2002), abarcan el periodo posterior, a partir de 1946 cuando tiene lugar la llegada de la abstracción y la no-figuración. Si bien Alejandro González Trujillo, Apu-Rimak, no participó en estos movimientos o por lo menos no estuvo incluido en las exposiciones, estos libros son referencia obligada para quienes quieran conocer el proceso educativo y de constante cambio que tuvieron las artes en la ciudad de Lima en la primera mitad del siglo XX. El pintor sobre el cual gira el presente trabajo, es un artista cuya vida y obra recorre todo el siglo XX, desde los rezagos académicos del siglo XIX hasta la llegada de las vanguardias, por lo que es pertinente revisar los avatares de la historia del arte en Lima durante la primera mitad del siglo XX para encontrar la pista del pintor apurimeño.

2.1. La enseñanza de las artes plásticas en la ciudad de Lima en la primera mitad del siglo XX

La enseñanza académica de las artes se concreta en el Perú con la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes el 15 de Abril en 1919. Para muchos autores, dicho año es considerado el punto de partida para referirse a la plástica peruana del siglo XX. Para Lauer, en los años transcurridos desde el fin de la Guerra del Pacífico solo el Museo de Historia Nacional y la Academia Concha habían retomado la actividad artística, la misma que hasta antes de 1920 era prácticamente ignorada por la crítica (Lauer 1976:48).

Uno de los personajes clave para ahondar en este periodo es el polémico pintor y crítico Teófilo Castillo (1857-1922), quien vuelve al Perú en 1905 luego de veinte años de ausencia. A la par de una intensa actividad pictórica, tuvo a su cargo la dirección artística

de la casa fotográfica Courret. Ejerció también una intensa crítica de arte, escribiendo en varias publicaciones entre las que figuran: *Variedades*, *Ilustración Peruana*, *Actualidades* y *Prisma*, entre otras. El tono beligerante de su crítica tenía como propósito “actualizar” la escena artística local, al rechazar cualquier tipo de prácticas retardatarias, “sintomáticas del estancamiento crónico padecido por las artes del país” (Wuffarden 2003:65), a la par que impulsaba la temática nacionalista.

El aprendizaje formal de la pintura hacia fines del siglo XIX había sido impartido mayoritariamente por “artistas europeos de segunda fila, que llegaban a la América del Sur atraídos por mercados menos exigentes” (Wuffarden 2003:62). A inicios del siglo XX destacaron dos lugares donde se impartieron conocimientos sobre arte: la Academia Concha, y el taller de Teófilo Castillo en la Quinta Heeren. Desde allí, Castillo fomentaba a sus discípulos, muchas de ellas mujeres, la pintura al aire libre y el paisajismo por medio de excursiones a las afueras de la ciudad (Wuffarden 2003:66).

Para Castillo, las ideas del pintor argentino Martín Malharro fueron de gran influencia para la enseñanza del dibujo. Malharro, formado en Buenos Aires y en París, introdujo el impresionismo en Argentina. Su pintura fue incomprensida en su época siendo su principal característica el juego luminoso intimista. Juan Carlos Lombán dice de él: “Malharro presentó en la galería Witcomb su primera exposición, cuyo impresionismo asimilado por él en Francia pero felizmente adaptado a su temperamento y su medio argentino, recibió críticas muy duras e incluso agresivas”¹⁵.

Castillo aseguraba que, a pesar de algunos esfuerzos renovadores, la enseñanza del dibujo seguía ligada al método "abstracto", este método se apoya exclusivamente en la copia de imágenes impresas o yesos, derivando en un dibujo rígido causado por la regla y el compás. A cambio proponía la adopción del método "concreto", que consistía en la observación directa de la naturaleza, tomando como modelos frutas, flores y objetos de uso cotidiano, de preferencia aquellos que tenían "sentido estético o de aplicación útil",

¹⁵ http://es.wikipedia.org/wiki/Mart%C3%ADn_Malharro

insistiendo que el dibujo en las escuelas "debe ser exclusivamente elemental, objetivo, paralelo siempre a la enseñanza del trabajo manual" (Majluf 1999).

A fines de 1906 presentó el primer *vernissage* de su academia particular, considerado uno de los primeros en la historia del arte peruano. Allí se hizo evidente la aceptación del paisaje entre los aficionados limeños. En 1909 viaja a España donde es influenciado por la corriente "luminista" de Mariano Fortuny (Majluf 2004).

Una de las facetas mas polémicas encabezada por Castillo fue "la infatigable campaña periodística a favor de un arte auténticamente nacional, cada vez menos extranjerizante y que debía tener sus cimientos en una escuela patrocinada por el gobierno" (Bákula 1984:40). Esta batalla para la inminente creación de una academia para la enseñanza del arte en Lima, le deparó no pocas amarguras. En este ambiente surge por fin la tan ansiada creación de la Escuela de Bellas Artes. Sin embargo, Castillo fue dejado de lado y en su lugar se convocó al renombrado Daniel Hernández, quien retorna al Perú luego de cosechar éxitos en París.

2.2 La Academia Concha

En sus reseñas biográficas Alejandro González Trujillo hace especial mención a su paso por la Academia Concha. Con sólo catorce años de edad ya había decidido dedicarse a la pintura y decide ingresar a la Academia, por aquel entonces el único lugar oficial para acceder a una educación plástica. Apu-Rimak permaneció allí desde 1914 hasta 1917, teniendo como profesor a Luis Ugarte y por compañeros a Carlos Quíspez Asín, Ismael Pozo, José Gutiérrez Infantas, entre otros.

La Academia Concha por aquel entonces ya tenía diez y nueve años de existencia. Su origen se debe a Adelinda Concha de Concha, una dama peruana que radicaba en París,

quien en 1890 decide instaurar premios anuales de virtud, escolares y premios trienales de medicina y arte, pintura o escultura por un monto de mil ochocientos soles. Luego opta por enviar más dinero para el Premio de Salón, premio que no llega a definirse debido a la muerte de Adelinda en 1832. El Concejo Provincial de Lima quedó a cargo de dichos premios y al no estar estipuladas las condiciones del Gran Premio deciden en su lugar fundar la Academia de Dibujo, Pintura y Escultura Adelinda Concha de Concha, el 28 de Julio de 1895.

En la Academia los alumnos realizaban dibujos al carboncillo, copiando grabados de famosas obras europeas, así como modelos de yeso de esculturas romanas y griegas. Una reseña de F. P. Alarco publicada en *El Comercio* en 1891 describe un salón redondo iluminado por una fuerte luz debajo de la cual había un modelo vivo sobre un pedestal observado atentamente por los alumnos (Pachas 2007), dato que demuestra que para aquel entonces ya se había introducido la copia del natural.

Resulta de vital interés el Reglamento de la Academia de 1893 rescatado por Sofía Pachas, donde varios capítulos están destinados a las reglas y organización. Dedicaré unas breves líneas a la enseñanza, por considerar importante conocer los medios de formación de los alumnos hacia fines del siglo XIX. Los cursos planteados eran: 1° Dibujo elemental; 2° Dibujo del antiguo (modelos de yeso) y ropajes; 3° Dibujo del Natural (modelo vivo); 4° Colorido; 5° Paisaje; 6° Composición; 7° Dibujo modelado y ropajes (del antiguo); 8° Modelado del Natural.

Para cada disciplina se debían cursar distintas clases. Pintura llevaría las primeras seis asignaturas en el horario de nueve a once de la mañana; Escultura: Dibujo elemental, Dibujo modelado y ropajes del antiguo y Modelado del Natural; y los alumnos de Dibujo los cursos: Dibujo elemental, Colorido, Paisaje y Composición de cuatro a seis de la tarde. El curso de Dibujo Elemental era común a todos y lo llevarían en el mismo lugar. El Reglamento señala también: que habrá un profesor de pintura, uno de dibujo y uno de anatomía pictórica y de perspectiva, y un vigilante para las clases (Pachas 2007).

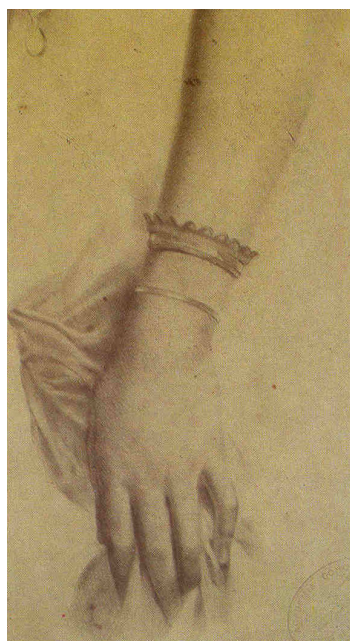
Para ingresar a la Academia bastaba que el alumno mostrara cualidades y conocimientos en la disciplina elegida. Debían llevar los materiales necesarios para dibujar y pintar, en la Academia se les proporcionaría modelos, caballetes y carpetas. Con estos estatutos se decide fundar la Academia en el Palacio de la Exposición, sin embargo en 1894 la Academia Concha se inauguró en el segundo piso de la Biblioteca Nacional únicamente con la clase de Dibujo, por no contar con los medios suficientes para implementar las otras disciplinas.

La clase de dibujo se dividió en dos: Dibujo lineal los martes, jueves y sábado de siete y media a nueve y media de la noche, y Dibujo Natural los lunes, miércoles y viernes en el mismo horario. Los alumnos debían pagar dos soles por inscripción. Los dos profesores a cargo de la enseñanza fueron Evaristo San Cristóbal para Dibujo Natural y Enrique Jiménez Góngora, ambos bajo la vigilia de un Inspector, el primero de ellos Ricardo Palma que permaneció en el cargo diez y seis años. A la muerte de Evaristo San Cristóbal en 1901 se contrata a Luis Astete y Concha. A su muerte en 1904, Luis Ugarte asume la clase de Dibujo del Natural.

El estudio del Natural era realizado por medio de copias de grabados o dibujos provistos por el profesor, luego se debía realizar la copia del yeso y, como fase final, se acudía al modelo vivo para crear una obra, sin embargo en la Academia Concha el estudio del modelo vivo no se realizaba en los primeros años, quizás por pudor o por falta de recursos. Es recién a la llegada de Ugarte que se incorpora el modelo vivo en el tercer y cuarto años.

Entre los dibujos que Apu-Rimak conservó en su acervo personal (hoy en una colección particular), tres llevan el sello oficial de la Academia Concha, dos de ellos corresponden a delicadas copias de modelos clásicos (fotos 7 y 8) y el tercero es un cuidadoso dibujo anatómico (foto 9). El papel de los dibujos de la Academia es de mayor calidad, dando a entender el cuidado y aproximación que los alumnos tenían frente al acto

de dibujar. Tanto el detalle de la mano como el estudio de la escultura clásica son dibujos eminentemente académicos, en los cuales el trazo es casi imperceptible para lograr una representación realista del modelo. La finalidad era el dominio de la técnica del dibujo por sobre la expresión única de cada artista. El estudio anatómico es un paso obligado para los artistas y en este caso pareciera haber sido correctamente copiado de una lámina. Estos tres ejemplares guardan distancia con las decenas de carbonillos ejecutados en la Escuela de Bellas Artes, siendo estos últimos copias del natural que se caracterizan por la soltura en el trazo y la libertad expresiva que los jóvenes artistas comenzaban a emprender.



(foto 7) *Estudio de mano*. Academia Concha, ca. 1915.

Fuente: *Catálogo de la Retrospectiva de Alejandro González Apu-Rimak*, 1985

La Academia Concha era considerada por varios como el único sitio donde personas de todas clases y edades podían aprender nociones del dibujo y composición. Tuvo una buena acogida ya que se registran más de un centenar de alumnos en ambos cursos, por lo que se ampliaron las plazas originalmente establecidas.

Sin embargo, tuvo detractores como Larrañaga, quien en su artículo “La necesidad de una Academia de Bellas Artes de 1909 afirma que “...(la Academia Concha) Está muy lejos por cierto de llamarse una Escuela de Arte, el dibujo que allí se practica, fuera de todo

adelanto, de toda tendencia moderna (...)” (Pachas 2007). Teófilo Castillo por su parte dice “no creer en la virtud paciente y estéril del dibujo enseñado ante el yeso, en salas descoloridas,” presentando la otra alternativa con su enseñanza en la Quinta Heeren que luego llevaría a la intemperie.

En 1912 se instaura la Sociedad de Estímulo del Arte Nacional que tuvo entre sus filas a Emilio Gutiérrez de Quintanilla, Teófilo Castillo, Jiménez Góngora, David Lozano, José Benigno Ugarte y Agustín Marazzani. En 1918 el escultor italiano Libero Valente funda el Círculo Artístico.

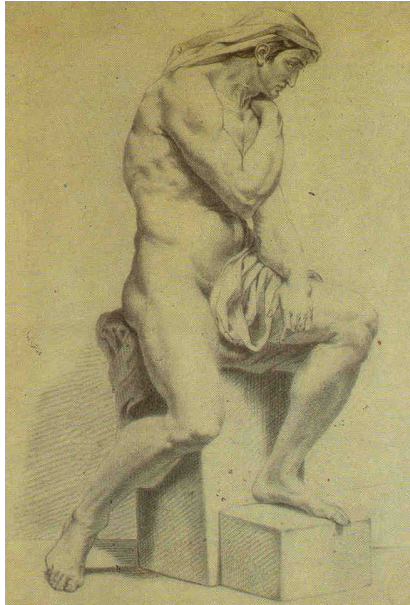
A medida que el medio se desarrolla y los creadores proliferan comienzan a establecerse las diferencias entre profesionales y aficionados, y empiezan los primeros rasgos de un gremialismo incipiente cuya primera manifestación es de tipo académico: la solicitud de una institucionalidad, de un nivel de exigencia formal y legal que vaya separando del mercado a quienes no tienen con él relaciones de carácter económico (Lauer, 1976: 54)

En este escenario se concreta la fundación de una academia estatal para la enseñanza de las Bellas Artes.

Luego de haber funcionado en la Biblioteca Nacional, la Academia Concha se trasladó en 1913 al recinto del Mercado Central donde permaneció hasta 1964, cuando un devastador incendio destruyó todos los archivos. Al año siguiente la trasladaron a La Cabaña, en el Parque de la Exposición, donde en los años setenta desaparece olvidada por todos.

Es en el Mercado Central cuando en 1914 González Trujillo con catorce años, ingresa a la Academia Concha. El estudio del dibujo estaba estructurado en tres pasos: primero la copia de formas bidimensionales como grabados o dibujos; segundo la copia de objetos tridimensionales como yesos de obras famosas y, finalmente, la copia del modelo vivo. La Academia Concha ofrecía una formación académica con las carencias que un centro de estas características podía ofrecer, no obstante fue una institución activa.

La Academia Concha de Sofía Pachas permite reconstruir la historia de un espacio de transición entre el siglo XIX y XX, que llegaría incluso a ser considerado precursor de la Escuela Nacional de Bellas Artes.



(foto 8) *Estudio*. Academia Concha, ca. 1915.

Fuente: *Catálogo de la Retrospectiva de Alejandro González Trujillo*, Apu-Rimak, 1985



(foto 9) *Dibujo anatómico*. Academia Concha, ca. 1915. Colección particular.

Foto: Manuel Figari

2.3 La Fundación de la Escuela de Bellas Artes

La actividad artística previa a la fundación de la Escuela fue escasa, debido a una prolongada posguerra, en comparación con otras ciudades del continente como Argentina o México, donde la producción artística tuvo más continuidad y comenzaban a llegar las vanguardias europeas. Varios artistas peruanos consideraban que debían salir del país para así acceder a un medio menos hostil.

Hacia 1915 las publicaciones documentan muy pocas exposiciones. El medio local cultivaba el gusto por el impresionismo y una presencia por los paisajes inspirados en los europeos (Lauer 1976:51).

Era necesidad urgente hacía largo tiempo sentida, abrir sobre bases verdaderamente técnicas y modernas la enseñanza de las Bellas Artes en el Perú. El ambiente, favorable, requería una condensación y un ensayo. Las aptitudes, evidentes, clamaban por magisterio y dirección. Triste aparecía nuestro rezago en medio del aliento y progreso general que, en esta hermosa materia, de tanta trascendencia para los pueblos, se manifiesta, y cada día con mayor intensidad, en la América española. (*Monografía Histórica y Documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes desde su fundación hasta la segunda exposición, 1922:3*).

El 28 de septiembre de 1918 se promulgan los decretos para la fundación de la Escuela y se plantea su organización. A las cuatro de la tarde del 15 de abril de 1919, la esperada institución abre sus puertas en el ex Convento de Las Recogidas con la presencia del Presidente Pardo, entre otras personalidades. Las triunfantes palabras de inauguración estuvieron a cargo del Presidente y de Daniel Hernández, sendos discursos coinciden en la creación por medio de la enseñanza académica de un arte nacional que fuese similar al europeo y con la protección del Estado (Lauer 1976:66).

Se esperaba que la Escuela emulara los modelos de las escuelas europeas, concretamente la de París. La *Monografía Histórica y Documentada* de 1922 es un

completo documento que recoge los primeros años de funcionamiento y enseñanza. Allí se estipulan los reglamentos para la admisión de alumnos y los concursos, en los que debían ejecutar un dibujo copiando del modelo vivo o de figuras de yeso, el dibujo debía estar firmado con el nombre completo del aspirante.

2.3.1 La Formación Académica (1919 – 1922)

El plan de estudios fue diseñado por Daniel Hernández. Los estudios debían durar cinco años y la currícula abarcaría tanto clases prácticas: dibujo, pintura y escultura; como clases orales: Historia de Arte, Anatomía Artística, Elementos de Arquitectura, Perspectiva, Historia del Perú y su Arte e Historia General. La Monografía documenta también el plan de estudios que los alumnos debían cursar.

Primer año:

Art. 7º - Clase preparatoria de estudio de figuras de yeso.

a) Iniciación al estudio del modelo vivo, Cabeza, medias figuras, Escultura, Relieves.

Segundo año:

Art. 8º - Dibujo del modelo vivo. Estudio de Academia.

Tercer año:

Art. 9º - *Dibujo*: de Academia; Estudios de ropajes.

a) *Pintura*: Objetos inertes; Naturaleza muerta. Terminado este periodo de preparación: figuras del modelo vivo. Estudios al aire libre.

b) *Escultura*: Cabezas y medias figuras. Estudio del arte clásico (del antiguo).

Cuarto año:

Art. 10º - *Dibujo*: de Academia

a) *Pintura*: de Academia. Estudios al aire libre.

b) *Escultura*: Estátua. Bocetos de composiciones.

Quinto año:

Art. 11º - *Pintura*: Academia al aire libre. Composición.

a) *Escultura*: Estatuas, grupos. Composición.

Art. 12º - Según las facultades y asiduidad de los alumnos pueden pasar de una categoría a otra superior antes de terminar el año, pero sin que por esto disminuya la duración del periodo de cinco años de estudio. La ventaja consiste en la mayor estadía del alumno en una categoría elevada. Por el contrario, puede un alumno retardarse y debe entonces permanecer en una misma categoría mas del tiempo previsto.

Art. 13º - No hay cursos orales especiales a cada año. Tanto las asignaturas de cultura general como las clases técnicas deben ser seguidas desde el primer año.

Art. 14º - Los alumnos que hayan terminado el estudio, en cualquiera de los cursos orales son dispensados de continuar asistiendo, una vez provistos del certificado del profesor del ramo, excepción hecha del curso de Historia del Arte que debe repasarse durante los cinco años.

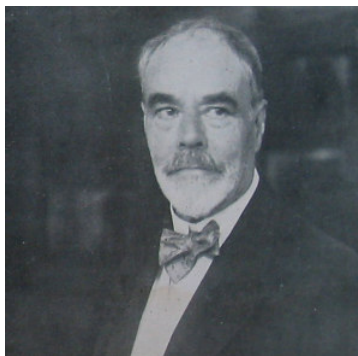
La enumeración de artículos continúa a manera de Reglamento con los siguientes títulos: Las clases, las Recompensas y los Diplomas de fin de estudio. Cabe destacar el Art. 17º donde figura el derecho de cada alumno a un caballete, un tablero y un taburete, debiéndolos mantener en buen estado. Se les pide mantener las buenas costumbres y no deteriorar ni destruir los trabajos de sus compañeros, así como tampoco hacer caricaturas, entre otras indicaciones. Los concursos se realizaban al final de año y participaban todos los estudiantes, debían ejecutar una obra determinada, pero sin la participación ni guía de los profesores. Una vez concluida, la obra sería evaluada por el Director y los profesores de Dibujo, Pintura y Escultura. Las Recompensas eran dos: un diploma de estímulo que podía ser entregado a más de un alumno y una medalla única en cada categoría, otorgada a una obra de “valor artístico indiscutible e intrínseco y no a un valor relativo a las otras obras propuestas” (*Monografía Histórica y Documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes desde su fundación hasta la segunda exposición, 1922*).

La relación de profesores en 1922 registra a los siguientes: Daniel Hernández de Pintura y Dibujo; Manuel Piqueras Cotelí: de Escultura; José Sabogal: Auxiliar de Pintura; Guillermo Salinas Cossio: Estética e Historia del Arte; Raúl Rebagliati: Anatomía Artística; Juan Thol: Historia General y Mitología; Rafael Marquina: Elementos de Arquitectura y Perspectiva, y José A. de Izcue: Historia del Perú y su Arte.

La creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes significó la posibilidad de estudiar en el país siguiendo la tradición académica parisina, que contempla el dibujo del natural como eje central, dando como resultado la primera cosecha de artistas formados en el Perú.



(foto 10) *La Higuera de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, 1923.
Óleo sobre lienzo, 70 x 90 cm. Colección particular. Foto: María Sol Romero



(foto 11) (Fuente: *Monografía Histórica y Documentada sobre la ENBA*, 1922)

2.3.2 Daniel Hernández Morillo

El pintor Daniel Hernández nace en Huancavelica el 1 de agosto de 1856, hijo de Don Leocadio Hernández, de origen español y Doña Basilia Morillo, de origen peruano. A la edad de cuatro años llega a Lima y a los catorce inicia su formación artística en el taller de dibujo y pintura de Leonardo Barbieri. De este periodo es su obra *La muerte de Sócrates* de 1872, obra que le valió el reconocimiento por parte del gobierno de Manuel Pardo, y por el cual se le otorga una beca y un compromiso de subvención que no fue cumplido en su totalidad.

Su vida transcurrió entre Roma y París, donde llegó a ser Presidente de la Sociedad de Pintores Españoles residentes en París, y miembro de la Sociedad de Artistas Franceses. Fue ampliamente aceptado en el Salón Anual, conocido por su severo dogma academicista, exhibiendo su obra en siete ediciones. Por el cuadro *La Perezosa* obtuvo la Segunda Medalla en el Salón de París en 1899, y en la Exposición Universal de París, con motivo del cambio al siglo XX, obtuvo la Medalla de Oro por el cuadro *Amor Cruel* y *La Perezosa*, que le valió también la condecoración de la Legión de Honor en 1900. Desde entonces Hernández fue declarado *Honoris Causa* en todos los salones. Participó también en la Exposición Iberoamericana de Sevilla donde se adjudica el Premio de pintura con la obra *Francisco Pizarro*.

El periodo europeo de Daniel Hernández llega a su fin cuando el gobierno civilista de Pardo decide convocarlo para la dirección de la recién fundada Escuela de Bellas Artes. Hernández retorna al Perú en 1918 a bordo del “Urubamba”, luego de vivir cuarenta y cuatro años en Europa.

Desde su llegada se dedicó intensamente a la docencia y debido a su fama como retratista continuó pintando, llegando a realizar innumerables retratos de próceres y de mujeres de la alta sociedad. Entre las obras que ejecutó destaca la figura ecuestre de Pizarro que fue colocada en el Palacio de Gobierno, y el retrato de la esposa del Presidente Augusto B. Leguía. Según Lauer, Hernández era considerado un “buen dibujante y un colorista sobrio, con mucho oficio y poca imaginación, a medio camino entre la luz y las tinieblas del siglo XIX” (Lauer 1976:68).

Su retorno al Perú tuvo como principal encomienda la labor de llevar a buen puerto la conducción de la Escuela, para lo cual dictó normas técnicas y formó cauces para la creación artística. Según Ugarte Eléspuru, Hernández tuvo un espíritu amplio, caballeresco y generoso, tanto como comprensivo y liberal, pese a su formación académica. “A pesar de toda la producción hecha en serie a causa de los encargos aun se puede ver un pincel enérgico, un dibujo elegante y un colorido jugoso, con seguro dominio del oficio” (Ugarte Eléspuru 1970:26-27).

Es bajo la conducción del maestro Daniel Hernández que Alejandro González Trujillo, inicia su formación en la Escuela junto a Jorge Vinatea Reinoso, Elena Izcue y de quienes luego pasarían a las filas del indigenismo. Hernández no estaba en desacuerdo con el espíritu neoperuano pero tampoco fue permeable a sus planteamientos, probablemente por su avanzada edad y el haber dedicado toda una vida a la pintura académica.

A su muerte en 1932 asumirá la dirección de la Escuela el pintor cajabambino José Sabogal, cuyo eje temático será un “regionalismo pictórico cargado de ansias reivindicacionistas y programática de combate” (Ugarte Eléspuru 1970:30).



(foto 12) (Fuente: *Monografía Histórica y Documentada sobre la ENBA*, 1922)

2.3.3 Manuel Piqueras Cotelí

“En 1919 se contrató en Roma, como Profesor de escultura, al artista español, ilustrado y distinguidísimo, Manuel Piqueras Cotelí” (*Monografía Histórica y Documentada sobre la ENBA*, 1922:15). Con estas palabras es presentado Piqueras Cotelí en la *Monografía* que recoge los primeros años de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Fue Enrique Domingo Barreda quien recurre al Director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma, Eduardo Chicharro, para pedirle un profesor de Escultura que enseñara en la Escuela de Bellas Artes que sería fundada en Lima.

Barreda recurre a la Academia Española de Roma por considerarla apartada de los movimientos vanguardistas frívolos y artificiales que se venían sucediendo en Europa, “El futurismo, el cubismo, todos los lirismos de la decadencia mundial, no han sabido invadir la gravedad silenciosa de los claustros de San Pietro in Montorio, y al entrar allí el espíritu descansa de la visión enfermiza de las pinacotecas modernas” (Wuffarden 2003:30). Encontrar al maestro en este recinto garantizaba la enseñanza académica propia del siglo XIX, que tanto se deseaba implantar en la nueva escuela limeña.

Manuel Piqueras Cotelí logra la ansiada beca en la Academia luego de siete intentos. En 1915 la Primera Guerra Mundial se interpone, pero el artista continúa con su

aprendizaje y decide combinar el estudio ecléctico de las fuentes clásicas con una observación incisiva del natural (Wuffarden 2003:27). Es durante su estancia en Roma que se produce su temprana inclinación por los estudios arqueológicos, ampliando su mirada hacia otros tiempos y espacios. Para lo cual frecuentó el Museo de Etnología de Roma y la Biblioteca jesuítica de Roma, que conservaba valiosos documentos relativos a América.

[...] De allí sale para ir al Perú, lleno de saber de ilusiones y de esperanzas. Con profunda fe me dice: El Perú no será para mi país extraño. Es como cambiar de casa dentro de mi tierra, continuando ver los mismos rostros, hablar la misma lengua, tener los mismos gustos, las mismas simpatías de nuestra hermosa raza latina, que tantos defectos dice que tiene; pero que tanto quiero aun en sus mismos defectos (*Monografía Histórica y Documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes* 1922:20)

Con esta temprana orientación americanista y espíritu abierto, Manuel Piqueras Cotoí enrumba al Perú, donde tendrá a cargo la disciplina de Escultura.

Una vez en la Escuela su influencia fue decisiva en la formación de los jóvenes estudiantes a quienes alentó a buscar un contenido local al arte creado. En palabras de Ugarte Eléspuru:

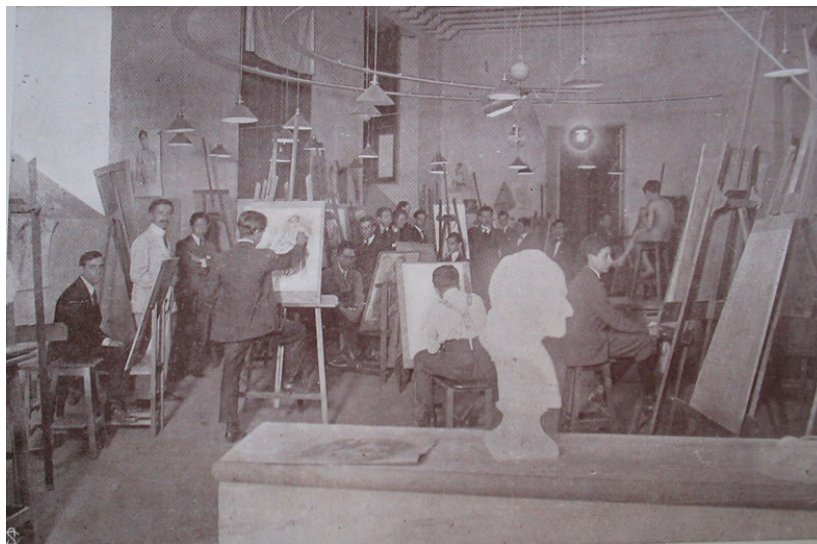
Poseía una innata condición de conductor e inició en nuestro medio, una corriente creativa que el denominó “estilo neo peruano, el cual estilo significaba un intento de reunir, en la creación plástica, los elementos de la tradición prehispánica y del arte español reuniendo de ese modo formas vinculadas a nuestras raíces culturales. (Ugarte Eléspuru, 1970:29)

Por primera vez incluyó modelos indígenas para las clases de dibujo del natural, ya que hasta el momento sólo se había recurrido a las copias académicas. En la Escultura tampoco se había intentado una representación verista de lo indígena, aproximación que aparecerá en 1924 con su alumno predilecto y principal discípulo: Ismael Pozo con *El Jugador de Ñocos* y el conjunto *La Marca del Esclavo*. En ese mismo año Piqueras Cotoí concluye la fachada de la Escuela de Bellas Artes, ejemplo del aporte que Piqueras daría al arte peruano al proponer un tercer camino que incluyera la herencia indígena y la colonial,

que luego sería conocido como estilo neoperuano. La fachada de la ENBA, junto con el Pabellón del Perú en la Exposición de Sevilla del año 1928, constituyen dos claros exponentes del estilo neoperuano donde se conjugan armoniosamente el estilo indígena y español. De esta manera comenzaba una búsqueda localista de estética nacionalista, que el maestro concebía como imagen total a ser adoptada en todas las manifestaciones del Arte.

Otro factor determinante en la búsqueda de Piqueras Cotoí fue el estudio de los motivos peruanos. Para la segunda década del siglo ya habían sido difundidas las ideas de Max Uhle y Julio C. Tello y se habían producido los descubrimientos arqueológicos que daban a conocer un mundo indígena culturalmente rico y complejo. Piqueras incentivó el estudio sistemático del repertorio formal que se iba recopilando, sus alumnos y él dibujaron motivos ornamentales tomados de la arquitectura, los textiles, o la cerámica del Perú Antiguo. De esta orientación se destacan Elena Izcue y Alejandro González Trujillo quienes se verán profundamente influenciados por el estudio de la forma peruana que, finalmente, tuvo más repercusión en la arquitectura y las artes decorativas que en la pintura.

Alejandro González Trujillo reconoce a Piqueras Cotoí como su maestro por excelencia, junto a Vinatea Reinoso e Ismael Pozo, permaneció a su lado interiorizando su incansable voluntad de investigación. Su presencia representó una alternativa a la ortodoxia programática de Sabogal (Wuffarden 2003:45). Fue receptor y maestro de jóvenes artistas que iniciaban el trayecto cargados de inquietudes y ansias por aprender el oficio del artista.



(foto 13) Clase Nocturna de Dibujo. (Apu-Rimak tercero desde la izquierda junto a Piqueras Cotolí) (Fuente: *Monografía Histórica y Documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes*, 1922)

2.4 El Movimiento Indigenista en la Plástica

Desde la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes y durante toda la década del veinte se vivieron en Lima tiempos de efervescencia social e intelectual. Uno de los movimientos hacia el cual se canalizaron las ideas fue el Indigenismo que proponía un reencuentro con nuestra realidad y cuyo principal propulsor fue el pintor José Sabogal (Cajabamba, 1988 – Lima, 1956).

En 1908, con veinte años de edad, Sabogal viaja a Europa y estudia arte en Roma para luego recorrer toda Italia. En 1911 realiza un viaje por Argelia, Marruecos y España. Al siguiente año regresa a América y se instala en Buenos Aires para seguir estudios en la Escuela de Bellas Artes. De 1913 a 1918 se desempeña como profesor de dibujo en una escuela normal de Jujuy, allí entablará contacto con el pintor local Jorge Bermúdez quien practicaba la temática vernacular. En los Andes argentinos desarrollará también el estudio del paisaje y desde allí inicia el retorno a su país a fines de 1918. Una vez en el Perú se

afinca en el Cuzco durante seis meses donde gestará su propia propuesta pictórica, que tendrá al habitante de los Andes como protagonista.

En el mes de julio de 1919 realiza su primera exposición individual en Lima con la obra producida en la ciudad del Cusco, causando gran impresión al público por la fuerza interpretativa y la técnica de sus cuadros. En su libro, Ugarte Eléspuru se refiere a su pintura: “(...) incorporó Sabogal un sentimiento reivindicacionista reforzado con cierto acento de protesta social, producto de su estadía en México, el año 1922, donde descubre el vigoroso y agonístico movimiento muralista que se imponía por ese entonces en aquel país (Ugarte Eléspuru 1970:31).

El 3 de abril de 1920 es contratado en la Escuela Nacional de Bellas Artes como profesor auxiliar de pintura. Desde entonces y hasta 1932, año en que asume la dirección de la Escuela, Sabogal inicia su campaña a favor de la temática indígena y en contra del viejo academicismo. Varios artistas, técnicamente formados por Daniel Hernández, se agruparon alrededor de Sabogal, entre ellos: Julia Codesido, Camilo Blas, Teresa Carvalho y Enrique Camino Brent. Todos ellos prodigaron el culto a la raza y el paisaje serrano, recibiendo el título de “pintura indigenista”, de manera despectiva.

En el discurso que Sabogal da en 1943 se refiere a su movimiento en los siguientes términos:

Pero sí, somos indigenistas en el justo significado de la palabra y mas aún, indigenistas culturales, pues buscamos nuestra identidad integral con nuestro suelo, su humanidad y nuestro tiempo. No admitimos aquello de la raza superior aria en nuestro medio, pero si estamos convencidos que en América Latina ha surgido un hombre nuevo (Ríos 1946:37).

Estas palabras resumen el credo y búsqueda plástica del grupo, considerado por muchos como un movimiento de duro e implacable dogmatismo. Una de las principales características del Indigenismo fue que nunca llegó a imponer una temática de contenido social o beligerancia política, sin embargo fue el movimiento plástico más representativo

del momento que se vivía. No obstante, el Indigenismo recibió duras críticas por parte de un sector, se le tildó de “feísta” y grotesco por la ruda expresividad dada a sus cuadros, otros lo descalificaron por distorsionar la imagen del indígena y caricaturizarla.

Si bien Apu-Rimak no se adhirió a la filas del movimiento *per se*, no pudo haber sido ajeno a la presencia de Sabogal y al dogma que impuso a sus discípulos. Sin embargo abordó su pintura desde otra perspectiva. Él miraba hacia los movimientos artísticos europeos y creó un balance entre el sentimiento esteticista y el sentimiento vernacular, “propugnaba la calidad pictórica antes que el significado temático, sin que este quedara forzosamente excluido (...) Ha viajado bastante y sabe equilibrar el elemento calidad con el elemento raíz” (Ugarte Eléspuru 1972:33-34).

Cabe mencionar la interesante división que hace Juan Ríos de los primeros grupos que se produjeron al interior de la Escuela, además de los Indigenistas. Utiliza el término “indigenistas independientes” para referirse a González Trujillo, Vinatea Reinoso, Teodoro Ñunez Ureta, Juan Manuel Ugarte Eléspuru y Sérvulo Gutiérrez, todos ellos interesados en el indio como eje temático en determinado momento de su producción plástica.

Alejandro González Trujillo no se adhirió al grupo, a pesar de presentar una temprana inclinación hacia el estudio de los motivos peruanos. Tampoco hizo referencia alguna al movimiento indigenista, por el contrario, marcó su distancia y recalcó su vinculación a las ideas de Piqueras Cotoí.

El Indigenismo fue un movimiento de ruptura. En palabras de Elida Román: “(...) marcó el inicio de una mirada más atenta al arte popular y sus variadas expresiones, convocó a un sentido de reafirmación y orgullo nacional, pero derivó, quizás por el inesperado y extendido éxito, en un costumbrismo pintoresquista que debilitó el propósito inicial y le arrebató, en la práctica, su intención primera de reivindicación y lucha” (Román 2004:19).

2.5 La Llegada de las Vanguardias y la Abstracción a Lima

Alejandro González Trujillo permanece en la Escuela Nacional de Bellas Artes hasta 1924, año en que se aleja por “inconformidad con la modalidad de enseñanza que se otorgaba” (Villacorta 1987:79). Cuatro años después, en 1928, retorna a la Escuela y, finalmente, egresa con Diploma y Medalla de Oro en 1929. Durante este corto periodo alejado de la Escuela, González Trujillo comienza el proceso de documentación y estudio del arte peruano en los museos de arqueología y en colecciones particulares, en la búsqueda de los valores estéticos peruanistas.

Para el año 1930 muere el pintor Jorge Vinatea Reinoso, amigo de Apu-rimak, y en 1932 José Sabogal asume la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes, hecho que consolida el Indigenismo como movimiento oficial.

Entre 1933 y 1936 Apu-Rimak realizó viajes por el interior del Perú, Bolivia y Argentina. En 1937 es nombrado miembro integrante de la comisión técnica del Museo Nacional de Arte del Perú ante la Exposición Internacional de Artes y Técnicas realizada en París, donde obtuvo un diploma de honor. Regresó al Perú en 1939 con una visión amplia de los movimientos europeos y la firme convicción de encontrar una fusión posible para expresar la identidad local (Román 2004:46), determinación que lo acompañará constantemente durante su vida.

En el Perú, durante estos años se producen una serie de cambios que detonaran el fin del apogeo del Indigenismo. En 1936 retorna de Europa el pintor Carlos Quípez Asín, pintor que había asistido a la Academia Concha y que, posteriormente, sigue cursos en la Academia de San Fernando de Madrid.

No faltaría mucho para que llegaran las vanguardias a la capital. Según Lauer, en el Perú el vanguardismo pictórico ha sido un conjunto variado de estilos y tendencias (Lauer 1976:107). Hacia 1936 un grupo de artistas se reúne, muchos de ellos buscando alejarse de

la corriente impuesta por Sabogal, y fundan el Salón de Los Independientes, agrupación que realizará su primera exposición en enero de 1937 en el Palacio de la Exposición. No se sabe a ciencia cierta quienes fueron los organizadores de la exposición, sin embargo el Catálogo registra la presentación de César Moro y los nombres de los artistas que participaron: Luis Agurto, Atilio Sivirichi, Ricardo Grau, Carlos More, Francisco González Gamarra, Ismael Pozo, Domingo Pantigoso, Romano Espinoza, Macedonio de la Torre, Mario Agostinelli, Juan Barreto, Elena Izcue, Ricardo Peña, Belisario Garay, Francisco Castro, Víctor Morey, Víctor Mendivil, Carlos Quíñez Asín, Sabino Springett y Teófilo Allain, entre otros (Castrillón 2001:21). El primer Salón de los Independientes fue considerado el evento cultural del año.

Cabe resaltar que Los Independientes no constituyeron un movimiento de vanguardia ni su exposición significó un rompimiento con la temática vernacular, ya que la mitad de ellos presentaron obra de temática indígena. En la exposición se evidenció un intento por desligarse del ámbito académico mostrando personalidades eclécticas con nuevas propuestas. Los Independientes buscaban otras respuestas, otros caminos para resolver los problemas formales, el grupo llegó a realizar tres exposiciones.

En 1937 Ricardo Grau retorna de Francia y se une al grupo de los Independientes. Si bien Grau consignó nombres de artistas franceses con los que se relacionó, su pintura a su llegada al Perú poco tenía que ver con el Fauvismo o el Cubismo. Sin embargo, tuvo gran acogida, y su pintura fue considerada “nueva” en los ámbitos artísticos limeños (Castrillón 2001:26).

En 1940 Adolfo Winternitz funda y dirige la Academia de Arte Católico con el apoyo de la Iglesia Católica, del movimiento Acción Católica y de las autoridades de la Universidad Católica, donde empieza a aplicar un método de enseñanza, concebido por él mismo, que incorpora la abstracción como opción formal desde el principio.

En 1949 Enrique Kleiser realiza la primera exposición de pintura abstracta. Ese mismo año emigra al Perú el pintor constructivista de origen húngaro Lajos D'Ebneth que había estado ligado a Kurt Schwitters y a la Bauhaus durante su estadía en Alemania.

No existen testimonios sobre la posición de Apu-Rimak frente a estas nuevas tendencias artísticas en Lima. Su nombre no figura en las exposiciones colectivas y mantuvo mas bien una actitud introspectiva. Su edad adulta fue silenciosamente dedicada a la docencia en la Escuela de Bellas Artes y a la búsqueda de una pintura indigenista de carácter universal.

2.6 La trascendencia del periodo histórico

La creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes se produce tardíamente pero con la clara intención de implantar en Lima la formación académica del arte propia del siglo XIX. Esta intención se concreta con cierto atraso en relación a Europa donde para 1920 ya se había roto con el modelo académico de instrucción artística y las vanguardias ganaban territorio en la Escuela de París.

La Escuela Nacional de Bellas Artes empieza a impartir clases con un modelo similar al que venia ejerciendo la Academia de Dibujo Concha con el estudio de las copias, calcos de yeso y ropajes, con la única diferencia que se empezaron a incluir estudios del modelo vivo desde el primer año de estudios. También se incluyó, por iniciativa de Manuel Piqueras Cotoí y José Sabogal, modelos indígenas para las clases de dibujo del natural, antes impensable, lo que fue el punto de partida para aproximarse a una representación del mundo indígena y criollo.

Durante toda la década del veinte, el academicismo continúa siendo la única alternativa pero las figuras de Manuel Piqueras Cotoí, primero y José Sabogal, después, son decisivas para formar una generación de inquietos artistas, al incentivar la búsqueda de

nuevos referentes en la plástica, coincidiendo con la aparición de nuevos manifiestos plásticos y con el establecimiento de las ideas nacionalistas.

Alejandro González Trujillo es un artista que desde sus inicios procuró para sí una formación académica, por lo que desde la corta edad de catorce años ya se encontraba estudiando en la Academia Concha. Para él, su formación artística es crucial y en sus últimos catálogos hace especial mención a quienes fueron sus dos principales maestros: Daniel Hernández y Manuel Piqueras Cotoí, como importantes referentes en su pintura.

A pesar de haber interrumpido las clases por alrededor de cuatro años, Alejandro González Trujillo considera decisiva su formación académica para afrontar la vida como pintor. Sus conocimientos de arte se asientan en bases sólidas sobre las cuales dará paso al cambio que se produce paulatinamente en su pintura con la incorporación de nuevas posibilidades formales.

Durante los primeros años de la Escuela Nacional de Bellas Artes el alumnado sigue las enseñanzas impartidas por el Maestro Hernández. A medida que transcurren los años aparece una reticencia hacia el academicismo dando lugar a la incompatibilidad entre lo clásico y lo vanguardista. El arte no es ajeno a las ideas que flotaban en el ambiente y los artistas buscan también abordar una perspectiva acorde a la ideología preeminente.

La época formativa de Apu-Rimak es una época de quiebres y contradicciones, con maestros con convicciones energéticas y definidas que enfrentan y viven intensamente el proceso histórico que les toca vivir. Los jóvenes alumnos se entregan a la aventura del aprendizaje, conscientes de la vertiente temática escogida.

Apu-Rimak es un pintor joven comprometido con una formación sólida imprescindible para enfrentarse al futuro. Él, como tantos otros, tuvo la necesidad de formarse en un ambiente adecuado con pautas ordenadas que le permitieran conocer y dominar a fondo el arte de la pintura. Toda esa generación de jóvenes artistas protagonizaron el cambio incorporando nuevas posibilidades formales y temáticas a los conocimientos adquiridos, y Apu-Rimak escogió aproximarse desde el estudio de la forma abstracta de los motivos peruanos.

CAPITULO III

EL PROCESO DE UN ESTILO CREATIVO

Hacia 1925 hubo en el Perú una gran agitación política e intensa actividad intelectual, promovidas por la difusión de las obras de notables pensadores como José Carlos Mariátegui, Jorge Basadre y Luis Alberto Sánchez. Al mismo tiempo comenzaron a difundirse, mediante la prensa, los primeros “ismos” de las vanguardias: Dadá, el Surrealismo, el Cubismo y el Futurismo, entre otras tendencias surgidas en Europa luego de la Primera Guerra Mundial (Lauer 1976:83). En el catálogo por sus bodas de oro (1978), celebradas en el Museo de Arte Italiano, Apu-Rimak hace un recuento de su trayectoria pictórica y señala el lapso de 1925 a 1929 como la “primera fase” de su período creativo, momento en el que comenzó a experimentar con “ensayos libres, evocativos de la vida del antiguo Perú, a base de documentación y estudios del arte peruano, realizados en los museos de Arqueología, y colecciones particulares, nacionales y extranjeras” (Apu-Rimak 1978). A partir de entonces tomó la decisión de incorporar en su pintura, de carácter aún académico, temas, colores y elementos peruanos.

Dos obras: *La Ñusta de Paracas* y *La Ofrenda* son exponentes del interés de Apu-Rimak por incorporar objetos arqueológicos en composiciones con iconografía y arquitectura del antiguo Perú. Ambas pinturas representan personajes con atributos indígenas, sometidos a una estilización e idealización propias del modernismo, por el uso de elementos geométricos ornamentales y el exotismo de la indumentaria. Este corto período no constituye un intento superficial ni decorativo sino más bien un testimonio temprano de lo que se convertiría en una pintura dedicada a exaltar los valores peruanos.

En *La Ofrenda*, una obra de formato horizontal que remite a la tradición del desnudo en la pintura europea, Apu-Rimak recrea una escena del antiguo Perú en la cual una mujer desnuda está reclinada de tres cuartos hacia el margen izquierdo del cuadro. El cuerpo de un luminoso tono ocre es el punto focal de luz de la obra. Una elaborada gasa le cubre la cabeza y parte del cuerpo, lleva un adorno celeste en la oreja derecha y sostiene un abanico de plumas extendidas con la mano izquierda. Detrás de la mujer, ocupando un tercio del penúltimo plano, a manera de fondo, cuelga un textil con diseños que remiten a los mantos Paracas, al lado del cual aparecen tres personajes masculinos de pie y de frente al espectador. Detrás de ellos vemos un paisaje, el suelo amarillo, el mar o un lago azul, posibles montañas y de fondo el cielo y las nubes. Los tres hombres están ataviados con diversos atributos reconstruidos a partir de elementos provenientes de las culturas del norte del Perú y de la cultura Inca. Sostienen en sus manos diversos objetos -entre los que destacan piezas de alfarería- a manera de dádivas. La mujer los observa con la cabeza ladeada y una sonrisa. El primer plano está en contraluz, a la izquierda aparece la mitad de una vasija con un elemento antropomorfo y motivos abstractos y a la derecha, vemos un cuarto personaje sentado de perfil que observa a la mujer y sostiene un espejo en su dirección, está cubierto por una vestimenta en la cual se aprecian guardas geométricas así como un tocado sobre la cabeza.

La Ofrenda es una composición pensada a partir de la tradición europea pero construida con elementos iconográficos peruanos. La proliferación de tejidos prehispánicos, como gasas, mantos o tocapus, provenientes de distintas culturas resultan en un sincretismo producto del entusiasmo del pintor. Es el testimonio de una época de exploraciones libres, como él mismo describiera, en la cual el descubrimiento del universo formal sofisticado de los antiguos peruanos determinaría el camino que su pintura debía seguir.



(foto 14) *La Ofrenda*, 1929. Óleo sobre tocuyo 65 x 83 cm. Colección particular.
Foto: Manuel Figari

En 1926 Alejandro González Trujillo se unió a los equipos de investigación de Julio C. Tello y Luis E. Valcárcel en los museos arqueológicos. Desde 1933 viajó por todo el territorio peruano en solitario o como integrante de expediciones arqueológicas. Pasó una larga temporada en el Cusco y viajó por todo el sur del Perú. En Juli, Puno, expuso su pintura en una feria para un público exclusivamente indígena. Los centenares de dibujos realizados con varias técnicas, registrando pueblos, vestigios arqueológicos, personas y paisajes, son testimonio de sus recorridos por el Perú y componen un extraordinario mapa visual de la sierra.

Su periplo lo llevó hasta Bolivia y Argentina. En 1934 lo encontramos en Buenos Aires, donde forjó una entrañable amistad con Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Sérvulo Gutiérrez y Pablo Soldi. Los cuatro “formaron un cuarteto camaraderil, en el recuerdo común de la patria lejana y la preocupación por sus destinos” (Ugarte Eléspuru 1980). Poco sabemos de aquel período en Buenos Aires; solo lo narrado por un joven Ugarte Eléspuru, quien se encontraba culminando sus estudios y buscaba reencontrarse con sus ancestros raigales. En Apu-Rimak encontró una lúcida comunicación y un clarificado concepto del problema.

Si bien la temática indígena es el tema central de toda su producción, Apu-Rimak, al igual que sus contemporáneos, abordó temas criollos como bailes y procesiones. En sus bocetos preliminares se observa el proceso compositivo de sus cuadros, así como la solemnidad y admiración profesada por las tradiciones peruanas. Su interés temático responde a su voluntad integradora y a la búsqueda de un arte mestizo, sin marginar las diversas manifestaciones y fusiones de la cultura peruana. Siendo él producto del mestizaje, supo ver la riqueza en el carácter universal de las tradiciones peruanas.

3.1 Lo universal en el arte. Los años en Europa (1937-1939)

Me fui a París en 1937, y me sirvió para afirmar la conciencia peruanista que llevaba. Comprobé un antagonismo: tenían otra estética, otra evaluación, que no podían funcionar aplicadas a la plástica peruana. Y definí mi búsqueda: encontrar las razones de la forma y del color peruanos. Aclarado esto, percibí la relación entre la psicología del hombre peruano y las formas y los colores en que se expresaba. (La Torre 1981)

En 1937 el Perú fue invitado a participar en la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París y se encargaron las labores de organización al Museo Nacional. En abril de ese año zarparon del Callao, rumbo a Europa, Luis. E. Valcárcel y Alejandro González. Arribaron a Londres el 11 de mayo, víspera de la coronación del rey Jorge V. En medio de la algarabía recorrieron la ciudad y visitaron sus principales monumentos. Al llegar a París se reunieron con Jorge Muelle, quien se encontraba becado en Alemania, y como aún faltaban algunas semanas para que se inaugurara la Exposición, decidieron recorrer países europeos como Checoslovaquia, Suiza, Bélgica, Italia y Alemania, donde ya se comenzaba a sentir un exacerbado nacionalismo (Valcárcel 1981:302-304).

De regreso en París, Apu-Rimak trabajó intensamente en las ilustraciones, motivos y ornamentaciones que se presentaron en el pabellón peruano de la Exposición¹⁶. Su trabajo fue reconocido con un diploma de honor por su notable ejecución¹⁷:

El pintor Alejandro González reprodujo aquí, en varios colores y extensión considerable, motivos fundamentales de los estilos peruanos Mochika, Naska, Tiawanako e Inca. (Los ornamentos Chavín habían sido ya aplicados en la arquitectura de la fachada, así como en las rejas de hierro de la puerta de honor).

[...] Otra ampliación un poco menor representaba el Cusco, la capital del Imperio de los Incas “y la ciudad más antigua de América”, como reza la leyenda. Encima brillaba un sol y debajo erguía el Inka, aquel y este pintados, con acierto, por González.

Completaban la presentación de esta gran sala, ornamentaciones escultóricas de Muelle que representó el tipo agricultor inca y murales de Apu-Rimak. El gran cuadro que tenía por leyenda “El arte y la técnica en el Antiguo Perú”, revelador de las cualidades de González en la composición, mereció unánimes elogios. Nuestro joven pintor realizó este trabajo en brevísimo plazo.

Paneaux fotográficos representando especies seleccionadas de esculturas mochikas y acuarelas de González cerraban la exhibición en este compartimento, el cual estaba comunicado con la Salita Arqueológica (*Revista del Museo Nacional* 1937:188).



(foto 15) *El arte y la técnica en el antiguo Perú*, ca. 1937

Óleo sobre tocuyo, 170 x 633 cm. Municipalidad de Miraflores. Foto: Manuel Figari

¹⁶ “En abril el doctor Valcárcel se trasladaba a Europa y desde mayo, con la activa cooperación de los empleados del Museo señores Jorge C. Muelle y Alejandro González, procedió a cumplir su cometido. En la segunda quincena de julio quedó expedito el magnífico edificio del Pabellón y el 28 de ese mismo mes fue solemnemente inaugurado” (*Revista del Museo Nacional*, tomo VI, n.º 2, 1937, p. 186).

¹⁷ El gobierno francés otorgó 8 grandes premios, 14 diplomas de honor, 37 medallas de oro, 19 de plata y 8 de bronce. Entre los premiados figuraban José Sabogal, Camilo Blas y el Museo Nacional (*Revista del Museo Nacional*, tomo VI, n.º 2, 1937, p. 197).

El arte y la técnica en el antiguo Perú,¹⁸ representa a once personajes realizando diversas labores. Desde la izquierda, delante de una pared inca, un hombre arrodillado esculpe la piedra con un cincel, le sigue un segundo personaje sentado con las piernas cruzadas detrás de otra piedra labrada que sostiene un quipu, luego un tercer personaje pinta motivos en una pieza de cerámica, los tres están vestidos con sencillas túnicas de dos colores. Detrás del trío aparecen dos auquénidos. A continuación, separados del primer grupo por un cactus con dos flores rojas, dos hombres sentados tocan instrumentos de viento, mientras una mujer los observa con el rostro solemne y los ojos semi cerrados, su vestimenta se diferencia de la masculina, la cubre un manto sujeto por un tupo. Detrás de los músicos, una pareja ara el campo, el hombre remueve la tierra con una herramienta y la mujer agachada coloca las semillas. Finalmente hacia el extremo derecho figura la tradición textil, tres mujeres se dedican al tejido, la primera urde en el telar, otra hilvana y una tercera mira al espectador y extiende un manto. En los planos finales hay lomas, arroyos, sembradíos y un pequeño poblado con dos árboles. El dibujo es sintético, casi gráfico, y la paleta escogida es sobria, con abundancia de sienas, sombras tostadas y grises con menor proporción de carmesí, verdes y violetas. Todos los elementos están en función de la representación de un pasado rico en tradición y técnica.

Por aquellos días Valcárcel, Muelle y Apu-Rimak frecuentaron a Paul Rivet, miembro del Partido Socialista francés y director del Museo del Hombre, donde profundizaron sus estudios e investigaciones arqueológicas. Pero lo que marcó esta temporada en París fue la amistad con César Vallejo, a quien Apu-Rimak acompañó hasta sus últimos días. Valcárcel extendió una invitación al poeta para que colaborara en el pabellón peruano y por las noches, al cerrar la Exposición, acudían juntos al Barrio Latino o al restaurante *La Coupole*, en Montparnasse, donde entablaban largas conversaciones sobre el Indigenismo, el Perú y la Guerra Civil Española (Valcárcel 1981:306). El 15 de abril de 1938, tras la muerte de Vallejo, Apu-Rimak realizó un apunte póstumo de su amigo (Urquiaga 1987:48).

¹⁸ Luis Lama Mansur refiere que el mural se encontraba en la casa del arquitecto Emilio Harth-Terré, de donde fue retirado cuidadosamente y restaurado. Fue donado a la Municipalidad de Miraflores, donde se puede apreciar sobre la escalera principal.



(foto 16) Retrato póstumo de César Vallejo. París, 15 de Abril de 1938.
Lápiz grafito sobre papel. 15 x 20 cm. Colección Víctor Delfín



(foto 17) *La Coupole*. París, 1937. Óleo sobre lienzo. 20 x 40 cm.
Colección particular. Foto: Manuel Figari

Apu-Rimak permaneció tres años en Europa, durante los cuales se dedicó a ver y estudiar las corrientes y tendencias artísticas “universales” (La Torre 1981). Expuso sus obras en París y Bruselas y visitó museos donde admiró la obra de artistas como Brueghel el Viejo, El Bosco, Rubens, Cézanne, Van Gogh, Gauguin y Matisse. De todos ellos, Gauguin es quien más lo impresiona, por la extraordinaria belleza de su paleta, su gran libertad, su sentido de síntesis estética y sus profundidad filosófica. Su postulado *D'ou Venons Nous / Que Sommes Nous / Où Allons Nous* (“De dónde venimos, quiénes somos y adónde vamos”) en el óleo de 1897, fue revelador para Apu-Rimak, quien consideró a Gauguin como el gran pintor peruano de proyección universal (Villacorta 1987:81).



(foto 18) Sérvulo Gutiérrez y Apu-Rimak en *La Rotonde*. París, ca. 1938.

Foto: Archivo Max Gutiérrez Lucchini

La temporada parisina significó un período de introspección y revelación para el pintor apurimeño: “París es el centro de refinamiento de toda representación subjetiva”, afirmó (Villacorta 1987:81). Allí consolidó sus ideas estéticas y los fundamentos filosóficos en los que basaría su obra y que luego transmitiría a sus discípulos. A su regreso adoptó el seudónimo *Apu-Rimak* e inició el proceso que lo llevaría a incluir valores plásticos universales en el paisaje peruano como la planimetría y los colores contrastantes.

Mientras tanto, en el Perú, el auge de las ideas indigenistas lideradas por Sabogal y sus discípulos se había debilitado y dado paso a una nueva generación de artistas provenientes de distintas tendencias. El 23 de enero de 1937 se inauguró el Salón de los Independientes con la participación de setenta y tres artistas. Las propuestas eran eclécticas y la mitad eran de temática autóctona (Castrillón 2001:21). Una renovación del escenario plástico evidenciaba la convivencia de diversas tendencias vanguardistas¹⁹. En este contexto, Apu-Rimak retornó al Perú y se mantuvo, una vez más, al margen de la corriente dominante. Juan Ríos lo ubica en una tercera categoría, la de Indigenista Independiente²⁰,

¹⁹ Mirko Lauer afirma que “Es interesante anotar que no hubo lucha entre los sectores indigenistas y los otros de vanguardia [...] existió un saludable intercambio entre diversas corrientes vanguardistas” (1976:109).

²⁰ Ríos, Juan. *La pintura contemporánea en el Perú*. Lima: Cultura Antártica, 1946, p. 59. “Vinatea Reinoso, Alejandro González, Núñez Ureta, Ugarte Eléspuru, Sérvulo Gutiérrez y Urteaga son pintores que han

por ser su posición indigenista la más “universal” desde el punto de vista teórico²¹.

Apu-Rimak sitúa la segunda fase de su período creativo de 1930 a 1978, año de su exposición en el Museo de Arte Italiano. La obra madura del pintor es el resultado de un “sólido reajuste profesional mediante experiencias e información técnico-estética del Arte Universal contemporáneo” (Apurimak 1978). No optó por un solo tipo de lenguaje plástico sino que se dedicó a explorar libremente las distintas posibilidades de la pintura contemporánea, obedeciendo a una búsqueda personal que respondiera a la forma y el color peruanos, priorizando su entendimiento y conocimiento de los lenguajes plásticos. Como afirma Ugarte Eléspuru:

Él practica la temática vernacular pero sometiendo esa visión a rigores de calidad plástica, constructiva y composicional, así como estilizaciones formales que denotan su inteligente asimilación de los años de estudio en París, donde aprendió que las artes son tanto más universales cuando invocan aquellos valores permanentes de la pintura por encima de lo momentáneo de la moda o de lo pintoresco del localismo (Ugarte Eléspuru, 1980.)

Alejandro González plantea las composiciones a partir de la síntesis formal de la figura humana, la vida vernacular y el paisaje²², dando como resultado un Cubismo de tema indígena (Lauer 1976:109) y haciendo uso del color en una doble función plástica y constructiva al mismo tiempo. Pero el pintor no se detiene en la geometrización de las formas, sino que explora otros lenguajes plásticos evocativos del Futurismo²³, por el uso de las diagonales y el dinamismo de las composiciones. Su discípulo Milner Cajahuaringa lo consideró “el gran pesquisador”, por dotar a la imagen ancestral de una estructuración

buscado inspiración en los paisajes y asuntos nacionales con un conocimiento técnico mayor y una amplia libertad frente al tema indigenista”.

²¹ Esta categoría representaba una alternativa al grupo de los Indigenistas y a los que posteriormente expusieron su obra en el Salón de los Independientes. Como afirma Juan Ríos, “Pretende Alejandro González incorporar a su arte, después de profundo análisis, los valores plásticos peruanos que coinciden con la evolución estética contemporánea” (*La pintura contemporánea...*, ob. cit., p. 59).

²² De acuerdo con Mirko Lauer, “Gonzales concibe el universo andino como un ámbito bucólico de formas puras” (1976:108).

²³ Mirko Lauer se refiere a la obra de Apurimak como “indigenismo de estilizaciones casi futuristas” (1976:109).

geométrica, figurativa, ambientada.

Resultan inéditas las exploraciones de corte surrealista que Apu-Rimak realizó hacia fines de los años treinta. Estas obras ponen de manifiesto un interés en las posibilidades formales del Surrealismo como lenguaje alternativo. Las obras, en su mayoría de pequeño formato, son búsquedas en torno a formas orgánicas y escenarios oníricos.

Si bien sus trabajos geométricos fueron los más apreciados, existe también una serie inédita de pinturas que el artista agrupó bajo el término de *Informalismo Telúrico*, donde profundiza aún más su interés en la abstracción. En estas pinturas se ve la influencia de Gauguin, así como también reminiscencias del Fauvismo, por el uso subjetivo del color y de las formas libres.

Las obras de Apu-Rimak están fechadas solo hasta fines de los años treinta, por lo que resulta complejo establecer en su pintura el orden de las exploraciones formales. Por otro lado, fue un pintor silencioso que se mantuvo al margen de la mirada pública, salvo en contadas ocasiones, como cuando participó con renombrados colegas en dos convocatorias: en 1942, en la Exposición Amazónica organizada para celebrar el cuarto centenario del descubrimiento del río Amazonas, con el mural *La Colonización de la Selva Amazónica Durante el Virreinato*, de la cual solo se conserva el boceto; y en 1944, con Carlos Quizpez Asín, Leonor Vinatea, Sabino Springett y Juan Manuel Ugarte Eléspuru, en la ornamentación del hall de honor y la sala de actuaciones de la Municipalidad de Miraflores (Ugarte Eléspuru 1980:54), con su obra *El Varayoq*, un lienzo que destaca la figura del hombre cusqueño y la grandeza de su cultura.

3.2 El Arqueólogo Pintor (1926-1945)

Desde 1926 Apu-Rimak se incorporó a las comisiones técnicas de los museos arqueológicos y colaboró en las tareas de ilustración y catalogación. Luis E. Valcárcel lo llamó el “arqueólogo-pintor” debido a su fascinación por la herencia del arte incaico y su capacidad para representarlo con toda propiedad (Valcárcel 1979):

—Mi interés por lo peruano me hizo entrar en el Museo de Arqueología. No me habría importado estar allí, incluso de sirviente, para poder tener contacto con lo peruano. Tejidos, huacos ruinas, decidieron en mí al pintor, no al arqueólogo, pese a que trabajaba con Tello y con Valcárcel. Yo presentía otra forma de ver toda esa herencia cultural: la línea, el plano, el espacio, el volumen y el color. Hasta allí todo era objetivo. Los fundamentos subjetivos los hallé más tarde.

—¿Cómo se operó este hallazgo?

—Fue por un proceso que podemos llamar de filosofía personal [...]. Empecé por preguntarme el por qué, el para qué y el cómo de esos testimonios arqueológicos. Y con esas preguntas viajé por el resto del Perú y por otros museos. Luego el contacto con los ambientes, las gentes, fue definiendo para mí la expresión del hombre ante los desafíos de su medio, y la posible vinculación de todo ello con los antiguos peruanos (La Torre, 1981).

Fueron catorce años los que dedicó a la investigación como integrante del Museo de Arqueología Peruana, el Museo Nacional de Lima y el Instituto Arqueológico del Cusco²⁴, en trabajos de taller y campo con Julio C. Tello, Luis E. Valcárcel y Jorge Muelle. Su aporte quedó registrado en varios tomos de la *Revista del Museo Nacional*, donde se desempeñó como diagramador e ilustrador junto con el pintor, ilustrador y etnólogo Eugenio Yackowleff y el pintor Camilo Blas, entre otros colaboradores.

Su fascinación por el legado de los antiguos peruanos lo llevó a visitar y registrar

²⁴ Valcárcel, Luis E. *Memorias*, ob. cit., p. 263. Julio C. Tello y Víctor Larco Herrera fundaron un museo arqueológico en la avenida Alfonso Ugarte. En 1924 el Museo (que sería dirigido por Tello hasta 1930) y parte de la colección pasaron al gobierno. El Museo Bolivariano se fundó en 1921, en la antigua quinta de Magdalena, casa del Libertador Simón Bolívar. Luis E. Valcárcel es el propulsor de un Museo Nacional único, proyecto aprobado hacia fines de 1931. En 1945 se constituyó el Consejo Superior de Museos, formado por el Museo Nacional de Antropología y Arqueología —dirigido por Tello— y el Museo Nacional de Historia —a cargo de Valcárcel—.

los emplazamientos arqueológicos in situ y a presenciar la apertura de las tumbas. Momias y fardos funerarios se revelaban ante él con todas las incógnitas de los antiguos peruanos, ofreciéndole una oportunidad única para estudiar la iconografía, los textiles, los objetos, la cerámica y sobre todo los colores, para lo cual elaboraba sus propios matices con el afán de captar las tonalidades exactas. Víctor Delfín destaca estas experiencias del artista:

A usted lo veo como un portavoz del pasado, como un guardián de esa llama inextinguible que es el fabuloso legado de América India. No en vano vio usted con Julio C. Tello las luces de Chavín, los encajes de Chan Chan, los guerreros desgarrados de Sechín observando y midiendo con sus pequeños ojos todo el pasado; inventariando esa armonía, esa composición, ese mensaje tan distinto y tan distante de lo que viene de Occidente (Delfín 1983).

De 1931 a 1945 fue miembro del Instituto de Arte Peruano, que tenía como misión revalorar las producciones estéticas genuinamente nuestras, cuyos rasgos milenarios se conservaban en las obras de los artesanos serranos, costeños y selváticos. Hacia fines de 1933 emprendió un viaje al Cusco acompañando a Valcárcel, al arquitecto Emilio Harth-Terré y al fotógrafo Abraham Guillén, con la finalidad de redescubrir el Cusco incaico. El 27 de noviembre de 1933 se iniciaron los trabajos de excavación de la fortaleza de Sacsayhuaman, oculta desde hacía cuatrocientos años. Luego continuaron por el Urubamba abriendo camino hacia Machu Picchu donde limpiaron las edificaciones durante un año, sometidos a un clima inclemente (Valcárcel 1981:292).

La colaboración de Apu-Rimak con Julio C. Tello, Luis E. Valcárcel y Jorge Muelle debió influenciar en el joven pintor su mirada de atenta y respetuosa del pasado peruano. Su interés artístico va aparejado a la observación minuciosa de las piezas y, como él señala, despertó su inquietud por conocer la razón, "por qué, para qué y cómo", de estas formulaciones.

Los testimonios gráficos - incluyendo las fotografías de grupo - de las expediciones arqueológicas en las que participó, dan cuenta de sus vínculos con destacados peruanistas, convencidos del valor de excepción en calidad y creatividad del legado peruano

antiguo, como Emilo Harth-Terré, pionero en el análisis desde el punto de vista del arte, que debieron conducir sus reflexiones sobre la base de un conocimiento seguro e informado.

Lamentablemente, no ha quedado registrada la participación extensa de Apu-Rimak en estos trabajos, salvo los que fueron publicados en las revistas del Museo Nacional. Parte del Archivo Tello permanece inédito de manera que puede deducirse la influencia de los especialistas pero no establecer fehacientemente en qué aspectos definieron la vocación peruanista del artista.



(foto 19) Apu-Rimak y arqueólogos en Machu Picchu, ca. 1935. Foto: Abraham Guillén

Asimismo, como lo demuestran las fotografías conservadas en el archivo fotográfico Martín Chambi, mantuvo una cercana amistad con el fotógrafo puneño. Realizó numerosos viajes por ciudades cusqueñas en su compañía compartiendo su visión por el paisaje y legado andino.



(foto 20) Apu-Rimak y familia Chambi en Tambomachay, 1943.
Foto: Archivo Fotográfico Martin Chambi.



(foto 21) Apu-Rimak y Martín Chambi en Qatqa, 1943.
Archivo Fotográfico Martin Chambi.

Desde el siglo XIX los pintores colaboraron estrechamente con los investigadores en las expediciones de viajeros, compartiendo una misma visión romántica tanto por la ruina arqueológica como por el paisaje. Esta tradición no es ajena a las expediciones pioneras de exploración de la cultura peruana, en las que varios artistas colaboraron en labores de recuperación del patrimonio. Apu-Rimak dedicó varios años a esta labor, al aportar su gran capacidad de dibujante a cambio de un lugar privilegiado para estudiar

profundamente los orígenes de las culturas del Perú. Luego incorporaría el universo formal descubierto en su pintura, buscando una continuidad de la forma andina en la historia. Carlos Solari considera que “Gonzales ha comenzado por donde deben hacerlo todos los que quieran ir al fondo del asunto en esa orientación: el estudio del huaco que concentra los caracteres étnicos sustantivos, y estilizados de acuerdo con el milenario proceso de una racial evolución artística” (Lauer 1976:82).

Los años dedicados al estudio de la arqueología peruana derivaron en interesantes propuestas, como la serie de dibujos a carboncillo y lápiz grafito, los que he agrupado bajo el título de *Tótems líticos*, debido a que el pintor dibujó figuras pétreas reminiscentes de las grandes construcciones incas para evocar con monumentalidad al habitante de la sierra en toda su grandeza. Estas formas líticas también son usadas para simbolizar a la mujer andina y su indumentaria típica y permiten comprender el proceso de inspiración del pintor. Como sostiene Juan Ríos, “En su obra, alejada del tema pintoresco, y a menudo abstracta, puede notarse una marcada reminiscencia de las curvas de la cerámica, y de las gamas cromáticas y formas autóctonas” (Ríos 1946:59).



(foto 22) *Sin título*. S/f. Carboncillo sobre papel. 70 x 50 cm.
Colección particular. Foto: Manuel Figari

La ausencia de fecha en la mencionada serie de dibujos no permite determinar una secuencia cronológica, sin embargo, las variaciones formales utilizadas por el pintor pueden establecer un hilo conductor en su continuo interés por sintetizar al paisaje y a sus habitantes. En algunos casos realizó dibujos de piedras, en otros utilizó el mismo lenguaje para abstraer la figura humana, exploraciones que cobran evidencia en los próximos dibujos.

En *Mujer Cusqueña*, vemos la abstracción de una mujer sentada de perfil, la figura podría inscribirse dentro de un triángulo que abarca casi la totalidad del papel. Reconocemos su origen por el sombrero de forma trapezoidal típico de la provincia de Urubamba, colocado horizontalmente sobre la cabeza. En el perfil no hay facciones, sólo la línea divisoria del cabello. Hacia abajo, y en dirección derecha, se reconoce la abstracción del manto, desde el cual sale un brazo, un puño y una mano que sostiene un objeto ininteligible. Por debajo del manto y del brazo aparece la pollera, por cuyas tensiones adivinamos se encuentran las extremidades inferiores, dobladas. En segundo plano, detrás de la mujer, vemos dos formas, una sobre la otra, formando un muro, en clara alusión a la arquitectura incaica. En los siguientes cuatro planos vemos tres casas compuestas a partir de formas rectangulares y semicurvas, un árbol y en último plano, los apus.

El dibujo surge a partir de la línea enérgica del carbón, que delimita cada figura. El pintor otorga volumen a cada forma sombreando suavemente cerca a las líneas de contorno, logrando así el gris poroso que da el efecto de las piedras incas.



(foto 23) Izquierda: *Mujer Cusqueña*. S/f.



(foto 24) Derecha: *Totem Lítico I*. S/f.

Carboncillo sobre papel. 70 x 50 cm. Colección particular. Foto: Manuel Figari

En *Totem Lítico I*, la figura también está delineada por un contorno negro, pero sin el tratamiento volumétrico. El carboncillo ha sido usado para sombrear suavemente y de manera uniforme toda la figura, es el engranaje dado a cada segmento lo que sugiere cierto volumen. He vinculado este dibujo a *Mujer Cusqueña* ya que sus formas abstractas son la continuidad del mismo tema. Aquí ya no hay fondo, sólo la figura central. Desde arriba hacia abajo, en último plano, una forma triangular sugiere el sombrero cusqueño, debajo le siguen cinco formas abstractas ensambladas entre sí sintetizando el cuerpo vestido. El tratamiento dado al dibujo mediante el carboncillo es un elemento más para lograr el efecto pétreo que el pintor busca alcanzar por medio de estas síntesis geométrica.



(foto 25) Izquierda: *Sin título*. S/f.



(foto 26) Derecha: *Totem Lítico 2*. S/f.

Carboncillo sobre papel. 70 x 50 cm. Colección particular. Foto: Manuel Figari

En otros bocetos de similar manufactura, Apu-Rimak exalta a la mujer en su condición de madre y continúa haciendo variaciones con el tratamiento gráfico para lograr figuras escultóricas. En la imagen de la izquierda, el artista dibuja un cuerpo de mujer abstracto con varias elipses. En la parte superior vemos la cabeza y el cabello asomándose debajo de un manto que envuelve toda la figura en dirección de las agujas del reloj. Debajo de este manto salen dos semicírculos, representando el brazo y pierna izquierdos y al centro, una pequeña esfera es cuidadosamente sujeta por dos manos. De líneas simples, el carboncillo vuelve a ser empleado para crear tridimensionalidad y fuerza a la imagen.

En *Totem Lítico 2*, la síntesis de la figura humana es la más extrema, al estar resumida en seis formas geométricas y sin alusión a la indumentaria típica o género del personaje. En primer plano, vemos un triángulo en representación de la cabeza, luego hacia la derecha otra forma geométrica sale desde la cabeza y la sostiene a manera de torso, conectándose con otras dos figuras que sugieren lo que podría ser una mano de grandes dimensiones que envuelve otra pequeña figura por debajo de la cabeza, de manera protectora. Ambos carboncillos aluden a la maternidad aunque en el segundo dibujo no hayan rasgos femeninos. En esta figura el tratamiento dado al sombreado es más marcado,

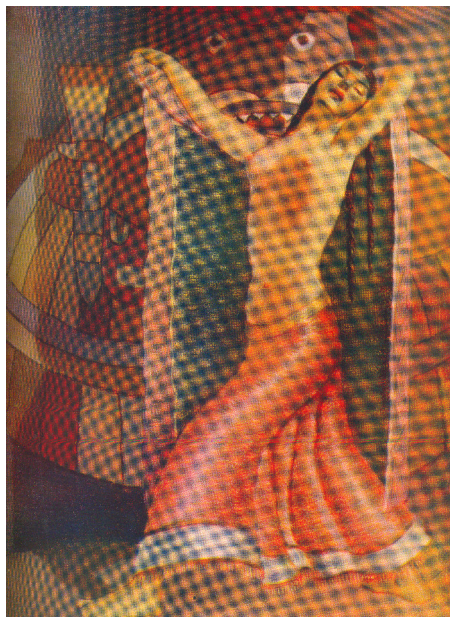
las líneas de contorno y el volumen son usados para sacar al dibujo de su soporte de papel.

Estos dibujos están inspirados en los paisajes que Apu-rimak realizó en sus múltiples viajes. Si bien su trabajo consistía en registrar los hallazgos arqueológicos, su condición de pintor y de cronista gráfico hicieron que se fijara más en el paisaje y en sus habitantes, quienes serán los protagonistas de la mayor parte de su obra. Sus viajes por el interior del Perú, reafirmaron su condición de peruanista, labor que desarrolló en innumerables aportes a la arqueología, pero también en una silenciosa obra llena de retratos naturalistas y de búsquedas personales en donde la observación y luego la abstracción, lo llevaron a crear un lenguaje escultórico mediante el que la figura humana logra una simbiosis con su entorno.

3.3 El dibujo y la ilustración

Apu-Rimak, al igual que muchos pintores de su tiempo, asumió el dibujo y las tareas de ilustración como parte indelible de su actividad. Su calidad como dibujante fue el punto de partida para la construcción plástica en base a premisas racionales antes que expresionistas.

Desde 1922 hasta 1931 trabajó como diagramador, dibujante e ilustrador en la revista de actualidad *Mundial*, dirigida por Andrés Avelino Aramburú Salinas. También colaboró ocasionalmente como ilustrador de *Variedades* y *Amauta*, y en los periódicos *La Tribuna*, *Impacto* y *La Crónica*.



(foto 27) *Bailarina India*. Pastel. Ilustración para revista *Mundial*. Edición conmemorativa dedicada al Cuzco y Arequipa, Enero 1929.

En *Bailarina India*, Apu-Rimak retrata a una mujer con el torso desnudo, detenida en una danza exótica. El cuerpo está en contraposto con la pierna izquierda hacia adelante y ambos brazos levantados sujetando un manto en cuya guarda se aprecian motivos geométricos. La cabeza reclinada hacia atrás, se apoya sobre el brazo izquierdo, y detrás cuelgan dos largas trenzas negras. La bailarina mira al espectador con los ojos entornados y la boca entreabierta, sus rasgos y peinado evocan a una mujer indígena. Luego de observar a la bailarina, reparamos que detrás de ella en un segundo plano, aparece a manera de fondo, un personaje o diseño de la cultura Nazca. Esta ilustración pertenece al período en que el pintor incorpora muchas veces al azar o, fuera de contexto, iconografía recientemente encontrada en las excavaciones arqueológicas.

En el rubro comercial, realizó varias ilustraciones entre las que destacan dos para las Boticas *El Inca*, en las cuales el artista recrea escenas de la vida del Inca con características del estilo neoperuano. En la primera ilustración, el Inca está ubicado en primer plano al centro de la imagen, sobre un suelo azul, vistiendo una túnica turquesa y manto rojo, el brazo izquierdo en un ángulo de cuarenta y cinco grados y el derecho extendido al cielo. Detrás de él y rodeándolo, una luz frontal proyecta su sombra en color

verde la cual se sale del dibujo para unirse a los márgenes de la ilustración. En segundo plano vemos una suerte de tabernáculo y adornos dorados sobre la cual aparece esbozada la divinidad Wiracocha. En segundo plano también, a ambos lados del Inca, hay dos mujeres desnudas con la cabeza gacha; debajo, en letras amarillas figura el nombre de la botica y el lema: “CASAS DE CONFIANZA.”



(foto 28-29) Dos Bocetos para boticas *El Inca*. Gouache sobre papel 33 x 23 cm.
Colección particular. Foto: Manuel Figari

El segundo boceto es más detallado en su ejecución y más fantasioso en los elementos compositivos. En el extremo inferior derecho, en primer plano, una mujer desnuda en cuclillas, sostiene una ofrenda, mientras otra mujer vestida de blanco, apoya los brazos y la cabeza en el suelo en señal de reverencia. Atrás y hacia la izquierda aparece un huaco Nazca con dos picos cilíndricos verticales y con asa puente, a su lado y detrás de las mujeres, está el Inca, vestido con túnica celeste y manto rojo elevando con ambos brazos un kero a manera de ofrenda. Detrás de los tres personajes y del huaco, figuran varios dibujos ornamentales alegóricos a las culturas del antiguo Perú. En la parte superior de la ilustración se lee en letras blancas: “Boticas El Inca”, y en la inferior: “Casas de Confianza”, en letras modernistas de color rojo, hoy decoloradas por el tiempo.

Estas tres ilustraciones corresponden a la segunda mitad de la década del veinte, cuando el artista realizó “ensayos libres evocativos de la vida del antiguo Perú” (Apurimak 1978) en los cuales incorpora y mezcla diversos elementos peruanos buscando exaltar el universo iconográfico descubierto y mostrar la riqueza cultural. La recurrencia del huaco Nazca, pone de manifiesto el interés del pintor en hacer uso de un sincretismo cultural en una época en la cual aún no se habían establecido la cronología de las culturas del Perú antiguo.

Durante este período también colaboró en la ilustración de diversas producciones editoriales de José Santos Chocano, José María Eguren, Luis Alberto Sánchez y Víctor Raúl Haya de la Torre (Urquiaga 1987:48).

Precisamente su amistad con Haya de la Torre (Díaz 2007:115) y su militancia en el Partido Aprista Peruano lo vincularon a la revista *Apra*²⁵, en la cual participó desde sus inicios en labores editoriales y de ilustración. A él se debe la primera identidad gráfica del partido, antes de la consolidación de la estrella como símbolo del Apra. En las primeras ediciones, el nombre del partido figura escrito con una fuente muy elaborada, la misma que continúa utilizándose en las siguientes ediciones aunque ya más simplificada. Luego de una infructuosa búsqueda en las principales hemerotecas, se pudo encontrar y registrar los ejemplares de dicha revista en el archivo personal del líder aprista Armando Villanueva del Campo.

La fuente de inspiración para la creación de la fuente utilizada en la primera edición de la revista sigue la línea de la estética neoperuana, en la cual el artista hace uso de la geometría característica de las culturas del antiguo Perú, que por aquellos años surgían a la luz. De izquierda a derecha se lee “APRA” –en el margen superior- y de arriba abajo “Apra” –en el margen izquierdo. En el extremo superior izquierdo la letra “A” es el eje del

²⁵ La Revista *Apra* se publicó por primera vez en octubre de 1930. En 1932 tuvo una etapa de publicación clandestina. El último número se publicó en marzo de 1947. Véase *Vanguardia Aprista*, disponible en <<http://www.vanguardiaaprista.com/080731propag.html>>. Consulta: 18 de abril del 2011.

que surgen ambas siglas, figura en mayor escala que las demás letras, y en el espacio cuadrado del margen superior izquierdo está el sol, similar a la iconografía del dios Wiracocha. Las letras están diseñadas de manera íntegramente lineal, sin curvas, en evidente referencia a las líneas arquitectónicas incaicas y a diseños prehispánicos; en los espacios en blanco el artista incluye pequeños diseños geométricos. Les da un sombreado con finas líneas diagonales y un grueso contorno en color negro. En la “a” inferior izquierda figura la firma: Apurimak. En las siguientes ediciones, el título de la revista APRA vuelve a aparecer con similar contorno geométrico, pero ya desprovisto de adornos o sombreado, más adelante aparecerá con una tipografía clásica *sans serif*.

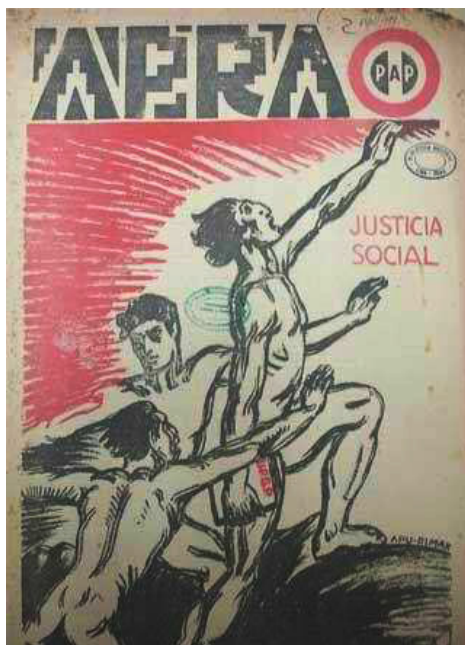


(foto 30) Primera edición de la revista *Apra*, 1930. Foto: Manuel Figari

La tipografía es la protagonista de la primera edición por su recargada elaboración y tamaño. Asimismo, aparece una imagen del líder del partido en un montaje hecho con una fotografía recortada sobre fondo blanco en la sección inferior derecha de la portada. El líder tiene el brazo derecho levantado en gesto de saludo al pueblo. En las próximas ediciones Apurimak realizó ilustraciones inéditas con notoria influencia de la propaganda política europea de las primeras décadas del siglo XX. Siendo el APRA -Alianza Popular Revolucionaria Americana- un partido en sus inicios, reformista y de inclinación socialista,

las imágenes representan la revolución de las clases, la industrialización, el trabajo agrícola, la justicia social, entre otros.

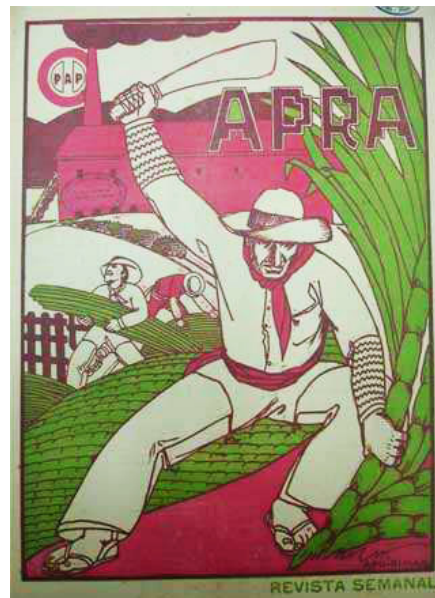
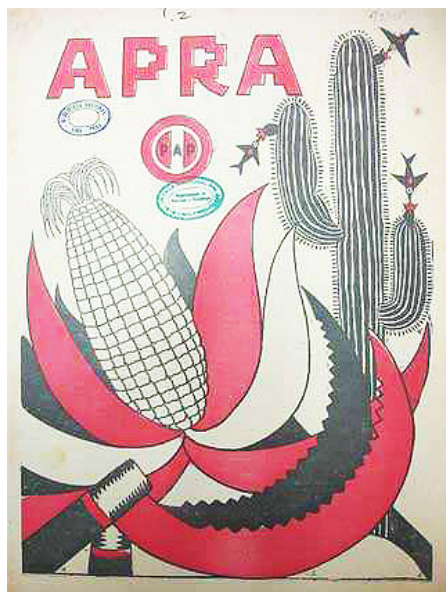
A continuación, seis portadas de la Revista *Apra*, firmadas por Apu-Rimak, donde el pintor da forma a las ideas del partido, difundiendo así los planteamientos del que fuera el primer partido de masas en el Perú. Además del nombre de la revista, aparece un primer logo: PAP (Partido Aprista Peruano).



(foto 31) Portada Revista *Apra*. Ca. 1930. Foto: Manuel Figari

En esta portada el pintor representa a tres hombres desnudos de razgos indígenas colocados siguiendo una diagonal de ángulo inferior izquierdo al superior derecho en sentido ascensional. De izquierda a derecha en primer plano, un hombre de espaldas extiende los brazos; en segundo plano un hombre de perfil aparece con la cabeza y brazo izquierdo levantados, el brazo derecho sujeta un libro con título ininteligible mientras la pierna izquierda sube a un montículo. En tercer y último plano hay un hombre de frente, la cabeza mirando hacia la izquierda y el brazo izquierdo extendido. Los tres hombres apuntan a la frase “JUSTICIA SOCIAL” en letras rojas en claro gesto de liberación. Detrás de ellos, toscos trazos rojos radiantes refuerzan el movimiento hacia la derecha. Esta

portada representa una alegoría a la opresión del pueblo indígena en manos de la oligarquía. La impresión es artesanal y utiliza sólo dos colores: negro y rojo sobre fondo blanco.



(foto 32) Izquierda: Portada Revista *Apra*. Ca. 1930. Foto: Manuel Figari
(foto 33) Derecha: Portada Revista *Apra*. Ca. 1930. Foto: Manuel Figari

La portada de la izquierda hace referencia al trabajo agrícola. La estructura compositiva combina una diagonal del ángulo inferior derecho al superior izquierdo que se refuerza con una vertical en el sector derecho, un recurso que se repite en la zona inferior izquierda acompañada de una amplia curva. En primer plano la curva está dada por dos hoces dentadas que a su vez acompañan el ritmo de las hojas rojas y blancas de un maíz, cultivo oriundo del continente americano. Atrás a la derecha, hay un cactus con tres brazos con flores y tres pájaros negros en cada una. Los colores utilizados continúan siendo el rojo y el negro.

La estructura de la siguiente ilustración nuevamente combina diagonales con verticales y curvas. También se ocupa de la agricultura e ilustra la cosecha. En primer plano un hombre con pañuelo y faja roja, sombrero y ojotas, corta con machete la caña de azúcar (Clara referencia a las haciendas azucareras del norte del Perú); en segundo plano, otro hombre arrastra las cañas mientras que un tercero, agachado, las apila. En penúltimo

plano una fábrica echa humo negro y atrás aparecen las montañas. Aquí aparece un tercer color: el verde. Esta portada podría estar haciendo referencia al tercer punto del Programa Máximo del Apra: “Por la nacionalización de tierras e industrias”.



(foto 34) Izquierda: Portada 5. Revista *Apra*. Ca. 1930. Manuel Figari
 (foto 35) Derecha: Portada 6. Revista *Apra*. Ca. 1930. Foto: Manuel Figari

Las siguientes dos portadas abordan el tema de la rebelión de las masas. En la imagen de la izquierda la estructura compositiva juega con la vertical y la diagonal dándole fuerza al diseño. En el primer plano se retrata a un hombre de razgos indígenas, vestido de manera sencilla: fajín con motivos geométricos en la cintura y ojotas en los pies. Levanta el brazo derecho que sujeta un papel con texto ininteligible. El brazo izquierdo lleva la manga remangada exponiendo los músculos que resultan del puño apretado. Su gesto de rebelión exalta a una multitud anónima que –en segundo plano- camina de espaldas en una larga fila que sube en sentido ascensional en una curva suave. Centenares de personas vestidas de blanco elevan también el brazo derecho en dirección noreste, entre las montañas de la izquierda y los sembradíos a la derecha, ambos en color rojo. Detrás de las montañas están las olas del mar, también rojas, que se levantan por delante del nombre de la revista “Apra”. Los planos de la composición se organizan de acuerdo a la posición y

dirección del hombre, en diagonal de derecha a izquierda.

La portada de la derecha es la más específica, ya que representa las tres clases sociales a las cuales se dirigía el partido en sus inicios. La estructura básica se repite sobre la base de diagonales curvas que imprimen movimiento dinámico al grupo. Los planos, como en el caso anterior, se organizan en diagonales esta vez de izquierda a derecha, hacia la imagen del Perú sugerida en rojo al extremo superior derecho. En escala de menor a mayor aparecen en primer plano: la clase media o estudiantil, personificada por un hombre vestido con saco, cuello y corbatín; en segundo plano, la clase obrera representada por un hombre vestido con overoles azules y en tercer plano, la clase indígena, encarnada por un hombre de rasgos indígenas vestido con poncho y chullo. Los tres hombres tienen el brazo derecho levantado, el burgués lleva en alto un libro de tapa roja donde se lee: “PAP Plan de Acción”, el obrero levanta un martillo azul y el indígena una hoz roja. Delante de los tres pasa una cadena, simbolizando la opresión y atrás, en último plano, está esbozado el mapa del Perú en color rojo. Debajo de la ilustración aparece el logo PAP y la palabra APRA en letras rojas. En esta portada se agregó el color azul. Resulta interesante como Apu-Rimak sintetiza los rasgos raciales a través de los ojos y las narices de los tres personajes.



(foto 36) Revista *Apra*. Ca. 1930. Foto: Manuel Figari

La última portada incluída ya no lleva el título con la tipología peruana de previas ediciones, y se distancia de la gráfica socialista por ser un dibujo detallado de la familia peruana, representada por una pareja y bebé indígenas. La estructura está basada en una fuerte vertical que forma un triángulo con el cuerpo de la mujer y el niño, en concordancia con los cerros en líneas quebradas y los campos agrícolas en suaves curvas. Apu-Rimak retrata un hombre de grandes proporciones que abarca casi la totalidad de la hoja, lleva las tradicionales ojotas de cuero, pantalón, chumpi o fajín, una chuspa colgando del brazo izquierdo, chullo, y un elaborado poncho al viento que contribuye a suavizar la rigidez de la verticalidad. Tiene los brazos cruzados y parece observarnos fijamente con un semblante a la vez digno y tenaz. Ligeramente detrás, sentada abajo a su derecha, hay una mujer con la cabeza inclinada hacia la derecha amamantando a un bebé, lleva un manto elaborado sobre la cabeza que le cubre la espalda, a su lado un bolso. Detrás de la pareja y el bebé se abre el paisaje, a la derecha del hombre hay un auquénido y detrás un cactus, del lado izquierdo y detrás de la mujer vemos sembradíos, seguidos por casas y al final las montañas y el cielo. La impresión es en blanco y negro, debajo de la ilustración se lee: “El aprismo libertador armonizará al hombre con la tierra”.

Esta última ilustración es la mas cercana a la temática que Apu-Rimak continuó ejerciendo durante los próximos años, por ser la representación naturalista del habitante del Perú en su entorno, tema que continuará desarrollando hasta el final de su producción. Las carátulas de la revista Apra merecen un estudio en profundidad por tratarse de un documento inédito de la propaganda en el Perú. Cada una de las ilustraciones mantiene un discurso coherente con el mensaje que se quiere transmitir mediante los elementos plásticos que emplea el artista. Asimismo, constituyen el registro visual de un periodo político elaborado por un pintor cultivado e idealista.



(foto 37) Taller de Dibujo y Pintura del Profesor Apurimak.
(Fuente: *Huellas de bellas artes: Reseña histórica 1917-1999...2000*)

3.4 Apu-Rimak Maestro. La docencia en la Escuela Nacional de Bellas Artes (1943-1968)

Pertenece usted a esa clase especial de artistas que aparecen de cuando en cuando expresamente para despertar a otros artistas, para guiarlos, para alentarlos, para confortarlos. [...] Usted nutrió nuestra juventud con ideas claras sobre la necesidad de poner los ojos en la tierra, de encontrar la identidad a través de la tradición, despertándonos el afán de buscar la autenticidad que, según usted, estaba al alcance de la mano. (Víctor Delfín, 1983).

En 1941 Alejandro González fue miembro fundador de la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación, creada por el Dr. Manuel Beltroy, y asumió la jefatura de la Sección de Bellas Artes (Apurimak 1978). Aquí comenzaron su vocación por la enseñanza y sus aportes a la política educacional artística del Ministerio. Durante este período se reorganizó la Escuela Nacional de Bellas Artes, luego de la renuncia de Sabogal.

Dos años más tarde, en 1943, fue nombrado profesor de Dibujo y Pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes y coparticipó en el Consejo de Gobierno con Ugarte

Eléspuru, bajo la dirección de Ricardo Grau. En 1956 el cuerpo docente eligió a Ugarte Eléspuru como director de la Escuela, en una votación solicitada por el ministro Jorge Basadre. Luego de esto la Escuela se reorganizó; se restituyó lo anulado por el gobierno militar y se restauraron los “talleres libres” y el cogobierno. En palabras de Ugarte Eléspuru, Alejandro González fue un colaborador invalorable y leal amigo (Ugarte Eléspuru 1980). En 1958 fue director interino de la Escuela.

Pierre Lisse, experto francés en artesanías, llegó a la Escuela en 1960 gracias a un convenio con la Unesco; permanecería allí tres años. En aquel tiempo las artesanías populares no eran apreciadas sino por un reducido grupo de conocedores. Se decidió entonces fundar el Gabinete de Investigación Artesanal, con Pierre Lisse y Alejandro González. Se creó un pequeño museo de artesanías, así como un taller de cerámica y uno de textilera; además, se elaboraron ocho volúmenes con estudios de diseño, patrones, estudios de desarrollo formal y recomendaciones, organigramas y planos para la implementación de “talleres artesanales tipo” en el interior del país. El golpe de Estado de 1968 paralizó el proyecto y el material se dispersó (Ugarte Eléspuru 1980).

En 1966 Apu-Rimak fue contratado como profesor de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad del Centro, en Huancayo. Allí difundió su promisorio ensayo de aplicación del tradicional método peruano²⁶, desafortunadamente interrumpido por la Reforma Universitaria de 1969. Sin embargo, continuó transmitiendo su labor pedagógica en cursos sobre color, en escuelas regionales y en centros artesanales y de capacitación magisterial.

Sin duda, uno de sus aportes más significativos fueron sus años como maestro en la Escuela de Bellas Artes. Considerado un gran pedagogo, guió la experiencia formativa de sus alumnos no solo en el trabajo de taller sino organizando excursiones por todo el Perú, en las que él también participaba. Estos viajes reforzaron las enseñanzas del maestro, quien predicó siempre la necesidad de conocer y querer la geografía y la cultura del Perú,

²⁶ Desafortunadamente no existe registro del mencionado “tradicional método peruano”, que el maestro Apu-Rimak desarrollara durante sus años como docente de la Escuela de Bellas Artes.

principal fuente de inspiración para un artista. Esta aproximación a la enseñanza constituía algo inusual para una escuela y un país cuyas referencias estéticas continuaban buscándose en el exterior. Su espíritu amplio y cultivado, unido a un sólido bagaje teórico, resultaba en comentarios elocuentes y precisos, sin dogmatismo ni exclusividad (Ugarte Eléspuru 1980).



(foto 38) Apu-Rimak celebrando su cumpleaños con alumnos en un chifa de la calle Capón.
Foto: Archivo Max Gutiérrez

Ugarte Eléspuru lo considera “un maestro en el más amplio y profundo sentido del término”. Afirma también que su espíritu clarividente y alerta logró esa fusión de síntesis humana y estética, a la vez raigal y universal, que le permitió desarrollar su labor creativa pedagógica ejemplar (Ugarte Eléspuru 1980). Instó a sus alumnos a leer, a ser curiosos, a adentrarse en la cultura, “única máquina del progreso,” pero sobre todo a conocer el Perú e imbuirse en la cultura propia. Entre sus discípulos figuran Alberto Dávila, Sabino Springett, Víctor Delfín, Milner Cajahuaringa, Enrique Galdos Rivas y Armando Villegas.



(foto 39) Cuerpo docente de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Revista *Arte*, enero de 1946. De izquierda a derecha, sentados: José Félix Cárdenas Castro, profesor de Decoración Artística; Carlos Quizpez Asín, profesor de Dibujo y Pintura; Germán Suárez Vértiz, director y profesor de Perspectiva; Julio Málaga Grenet, profesor de Afiche; Raúl Pro, profesor de Escultura. De pie: Pablo Iturry, profesor de Cerámica; Ismael Pozo, profesor de Dibujo; José M. Gutiérrez L., profesor de Dibujo y Pintura; Hernando Ulloa, secretario; Ricardo Grau, profesor de Dibujo y Pintura; Camilo Blas, profesor de Dibujo y Pintura; Alejandro Gonzales, profesor de Dibujo y Pintura; y Moisés Laymito, profesor de Talla.



(foto 40) Grupo de Profesores. De izquierda a derecha: el segundo Ismael Pozo; cuarto el Director Ejecutivo Ulloa; quinto: Ricardo Grau; sexto: Camilo Blas; séptimo: Alejandro Gonzalez. Sentados: Segundo, Carlos Quizpez Asín; tercero, Germán Suárez Vértiz; a su lado Julio Málaga Negret. Foto: ENSABAP, 2009

CAPITULO IV

LA OBRA PICTÓRICA DE APU-RIMAK

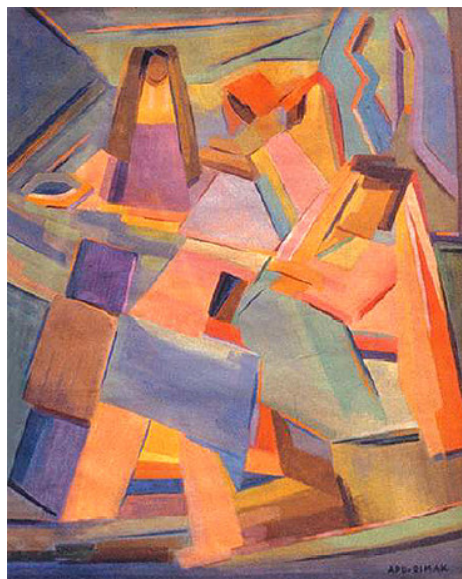
El caso de Apu-Rimak es de singularidad ética excepcional. Él pertenece a esa estirpe de dignidad austera y silente. Temperamento que rehúye lo vistoso de la exterioridad para actuar en la entraña umbrosa de la profundidad. Durante décadas trabajó casi en el anonimato; de cuando en cuando una obra por aquí, otra por allá, mantenía noticia sobre su labor (Ugarte Eléspuru, 1980).

La simiente de la presente tesis surge de la curiosidad de conocer la obra de Apu-Rimak a raíz de su mención en *Introducción a la pintura Peruana del Siglo XX* de Mirko Lauer, donde el autor se refiere a su estilo como “un indigenismo de estilizaciones casi futuristas”. Si bien mi inclinación en aquel entonces estaba enfocada hacia la pintura constructivista en Latinoamérica, el seudónimo de Alejandro Gonzáles: “Apu-Rimak” permaneció en mi memoria y el interés por conocer su pintura de rasgos cubofuturistas se acrecentó con el paso del tiempo.



(foto 41) *Chaqui Taclla*, ca. 1945 – 1955. Óleo sobre lienzo. 97.5 x 96 cm.
Museo de Arte de Lima. Donación Rafael Lemor.

Desafortunadamente existe poca obra del autor en colecciones públicas y no fue fácil encontrar sus pinturas al inicio de la investigación. El Museo de Arte de Lima cuenta en su colección permanente con una sola obra del pintor, *Chaqui Taclla*, un óleo que representa a una pareja andina arando la tierra y se acerca más a las ideas primitivistas que admiró de Gauguin y no a lenguajes geométricos. El Museo del Banco Central de Reserva del Perú también tiene en su colección un gouache de pequeñas dimensiones que sí puede considerarse al período en el cual: “Sometía (sus composiciones) a estilizaciones en las que introduce remanentes cubistas moderados que él aprovechaba como elementos de composición cromática e intención constructivista (Ugarte Eléspuru 1970:41)”, esta pequeña obra resultó ser el punto de partida para indagar más sobre el desconocido pintor.



(foto 42) *Sin título*. S/f. Gouache sobre papel. 40 x 30 cm.
Colección del Banco Central de Reserva del Perú

Es muy probable que el pequeño gouache del Banco Central de Reserva, a pesar de no estar fechado, haya sido realizado por el pintor alrededor de 1940, por su composición abstracta ya que Apu-Rimak recién comienza a experimentar con la abstracción a su retorno de Europa. La estructura está realizada únicamente con líneas diagonales y planos de color que con movimientos zigzagueantes van formando siete personajes femeninos, evidenciados por los pequeños ritmos en tonos negro y marrón que evocan las cabezas, a su

vez cubiertas por mantos. Los colores son vibrantes, y predomina el naranja y los tonos azules, verdes y violetas.

Se pudo localizar más obra de Apu-Rimak gracias a quienes lo conocieron y apreciaron su pintura. Numerosos coleccionistas y dos bancos cuentan con valiosos ejemplares que permitieron realizar la retrospectiva que tuvo lugar en junio del 2011. En esa ocasión se tuvo la oportunidad de registrar más de un centenar de óleos, témperas, acuarelas, dibujos y notas del pintor y así atisbar el corpus de su producción. Sin embargo, el grueso estaba conformado por bocetos y muy poca obra de caballete. Esto, sumado a que la mayoría de la obra madura no consigna fecha (sólo fechó la obra hasta finales de los años treinta, cuando retorna de Europa), resulta difícil organizar y comprender cronológicamente los diversos cambios a los que sometió su pintura. Se debía comenzar por organizar una selección de obras para comprender su proceso compositivo, los cambios estilísticos e ideas recurrentes.

El propósito de este capítulo es el registro visual de un corpus más amplio del que se conoce y su estudio en dos niveles, primero el análisis temático en el contexto histórico artístico para posteriormente proceder al análisis estructural, compositivo y de los elementos plásticos. A partir de una selección de sus pinturas más representativas, se busca comprender los motivos de su pintura y los distintos lenguajes estilísticos que exploró en la constante búsqueda para lograr un arte peruano con valores universales.

4.1 La Influencia de las Vanguardias

Es importante señalar que Apu-Rimak se desempeñó en distintos oficios desde su status de pintor, no sólo como opción laboral sino como agente activo en los cambios sociales, tal como lo demuestran los años entregados al servicio del rescate arqueológico, su adhesión al partido Aprista, la producción de propaganda y los años dedicados a la enseñanza en la Escuela Nacional de Bellas Artes. En sus palabras, el arte es “la manifestación del espíritu en cada una de las expresiones técnicas y participa decididamente en la transformación social de los pueblos” (Ríos 1946:82). Esta particularidad de su personalidad coincide con la de otros artistas de la vanguardia, quienes también concibieron el arte desde una posición activa, siguiendo la premisa de “servir como el vanguardismo de la gente, (...) el poder de las artes es de hecho la forma más inmediata y rápida para la reforma social, política y económica” (Calinescu 1987:103).

La obra de Apu-Rimak entró a la historia del arte peruano como una pintura de atributos cubistas y futuristas, sin embargo, ese lenguaje no fue el único camino formal que exploró. Entre sus trabajos se puede encontrar obras de distintas influencias que demuestran que los años en París fueron de una constante experimentación. Fechados en París, realiza una serie de trabajos cercanos al primitivismo, como la inédita serie de *La Guerra Civil Española* (Pág. 106), donde ejecuta la figura humana con monumentalismo y dimensiones exacerbadas, tratamiento que retomará en posteriores periodos creativos. Asimismo exploró lenguajes próximos al Surrealismo o Expresionismo, como lo demuestran algunos trabajos que se encontraron en su portafolio.

A su llegada a París en 1937, habían transcurrido veinticuatro años desde la publicación de *Les Peintres cubistas*, por Guillaume Apollinaire; en 1936 se había realizado en el MOMA con gran éxito, la exposición: *Cubism and Abstract Art*, marcando un hito histórico en el arte moderno, al considerar el Cubismo como un movimiento que había ejercido gran influencia en los movimientos artísticos del siglo XX, como el Futurismo italiano, el Rayonismo y Suprematismo rusos, el Blaauer Reiter, De Stilj, y todo

el arte constructivista. Llegando incluso a ser considerado la innovación más revolucionaria del arte a principios del siglo XX (Ganteffürer-Trier 2004:19, 25).

El cubismo persigue objetivos plásticos, en él únicamente vemos un medio para expresar lo que percibimos con los ojos y con el espíritu, aprovechando todas las posibilidades existentes en las características esenciales del dibujo y del color. Fue para nosotros una fuente de alegrías inesperadas, una fuente de descubrimientos (Pablo Picasso, Ganteffürer-Trier 2004:6).

Apu-Rimak considera el viaje a París como el punto de quiebre en su carrera y menciona la influencia de varios pintores, sobre todo de Van Gogh, Cézanne y Gauguin. En palabras de Gombrich, estos artistas fueron “tres rebeldes solitarios” cuyas experimentaciones y búsqueda de expresividad, estructura y simplificación dieron lugar a los nuevos movimientos. Van Gogh y Gauguin fueron los artífices que impulsaron a las nuevas generaciones de artistas a dejar de lado el arte “ultrarefinado” y emprendieran “un proceder directo y espontáneo en sus formas y esquemas de color” (Gombrich 1989:447,455).

Su afinidad con el pensamiento de Gauguin es determinante ya que se reconoce en él tanto a nivel estilístico como temático y lo considera el nexo con el antiguo continente, quizás por ser ambos el producto de dos culturas. Resulta factible que al llegar a París, Apu-Rimak se sintiera identificado con los postimpresionistas primero, y luego con los pintores del *avant-garde*, por el interés que ambos tuvieron en las llamadas culturas primitivas. A comienzos del siglo XX, muchos artistas se vieron atraídos por las líneas simples y la fuerza de las culturas foráneas, el arte africano, el arte de Oceanía y de los antiguos americanos. Artistas como Matisse estudiaron la gama de color de los tapices orientales y el arte del norte de África. Estos descubrimientos ofrecieron nuevas posibilidades estilísticas a los pintores que, con el cambio de siglo, fueron dejando de recibir comisiones, y tuvieron que salir a buscar inspiración en otros ámbitos (Gombrich 1989:461).

Apu-Rimak tenía ya treinta y siete años de edad, de los cuales había dedicado catorce a estudiar la cultura peruana antigua, impulsado por el maestro Piqueras Cotoquí en

una Lima que rechazaba “los artificios inexplicables del arte moderno. El Futurismo, el Cubismo y todos los lirismos de la decadencia mundial” (*Monografía Histórica y Documentada sobre la ENBA* 1922), el haber arribado a París y constatar que las vanguardias estaban establecidas y que coexistían diversos lenguajes debió ser sumamente estimulante, en tanto que reafirmaba su búsqueda formal en las formas prehispánicas.

Si el pintor se identifica con los valores estéticos de su país, por lógica se está universalizando. En nuestro medio, hace falta una ordenada información de las funciones del lenguaje plástico en sus campos fundamentales: informativo y expresivo. Es indispensable, agrega, “un conocimiento de todas las culturas, para formarse una idea cabal de la expresión plástica peruana (Ríos, 1946: 82).

Apu-Rimak manifestó en varias oportunidades que su interés se enfocaba en estudiar el equilibrio del color y la composición y de esta manera encontrar soluciones formales que le permitieran crear una pintura peruana contemporánea. Esta misma inquietud caracterizó a varios artistas de las primeras décadas del siglo, como Paul Klee, quien en una conferencia dada en la Bauhaus, menciona cómo “empezó por relacionar líneas, formas y colores entre sí, agregando un acento aquí, quitándoselo allí, hasta lograr ese sentimiento de equilibrio...tras el cual todo artista se esfuerza” (Gombrich 1989:461). Esta búsqueda es inherente a los pintores que exploraron los lenguajes geométricos, ya que debían realizar varios cambios estructurales y de color hasta lograr la composición deseada. Menciono a Paul Klee a propósito del boceto de Apu-Rimak a continuación, donde la composición sencilla en base a cuadrados de color remite al pintor suizo.



(foto 43) *Sin título*. S/f. Témpera sobre papel membretado. 15 x 23 cm.
Colección particular. Foto Manuel Figari

Es posible que Apu-Rimak hubiera visto en el movimiento cubista una conexión formal con el lenguaje de los antiguos peruanos, que si bien es muy vasto y complejo en su iconografía, tuvo una base geométrica en el tejido y un lenguaje sintético en la cerámica. Por otro lado, la descripción de su obra como cubista o futurista fue acuñada por la crítica mas no por el propio artista, quien no utilizó esos términos para referirse a su obra. A su retorno de Europa hizo uso de aquellos lenguajes plásticos vanguardistas que le servían en su búsqueda personal, pero desligados de los contextos históricos en los que surgieron.

Otro adjetivo que Lauer asocia a su obra es el de futurista. El Futurismo fue un movimiento que surgió en Milán, Italia, impulsado por Filippo Tommaso Marinetti, donde por medio de manifiestos decretaron su interés por las máquinas, el movimiento y la velocidad, es decir un arte de acción, que rechazaba el pasado y los museos. En un principio la influencia formal directa de Apu-Rimak fue el Cubismo en su base geométrica, pero rápidamente las formas fueron adaptadas para poder representar sus propios intereses. Algunas de sus composiciones fueron realizadas con dinamismo y líneas diagonales, razón por la cual Lauer habla de “evocaciones casi futuristas”, sin embargo los valores plásticos e ideales de Apu-Rimak distan mucho de los futuristas, por lo que considero que su influencia formal más notoria sigue siendo más cercana al Cubismo analítico.

A continuación, un pequeño boceto refleja las características arriba descritas. Realizado en carboncillo sobre formato alargado, está conformado por líneas diagonales

que forman triángulos en todo el papel. Es un dibujo abstracto a simple vista pero, como en la mayoría de su obra, las líneas diagonales van construyendo formas que sugieren tres figuras humanas, sin embargo, no hay una intención cinética en la composición. Considero que el dinamismo aparente de composiciones como esta no es suficiente para calificarla como “futurista”, aproximándola más al cubismo, ya que resulta en la síntesis por medio de la abstracción y a través de distintos ángulos.



(foto 44) *Sin título*. S/f. Carboncillo sobre papel. 30 x 40 cm.
Colección particular. Foto: Manuel Figari

La siguiente imagen también es construida con diagonales en los primeros planos, que son atravesadas por líneas curvas, que vuelven a aparecer en el fondo. La paleta oscila entre los tonos azules y lilas, con verde claro, casi amarillo, en las zonas de luz. A diferencia del anterior, en este dibujo no hay figuras reconocibles.



(foto 45) *Sin título*. S/f. Gouache sobre cartulina. 50 x 70 cm.
Colección particular. Foto: Manuel Figari

La obra de los grandes maestros así como las diferentes vanguardias que presenció en París, fueron decisivas para que Apu-Rimak se reafirmara en sus convicciones en torno a una pintura peruana que pudiera considerarse contemporánea. El uso del lenguaje geométrico en determinado periodo lo hizo distinguirse y ser mencionado en la historia del arte peruano de la primera mitad del siglo XX, sin embargo, la heterogénea obra encontrada nos demuestra que los lenguajes vanguardistas fueron solo fases, ya que Apu-Rimak no dejará la representación figurativa a lo largo de toda su producción.

4.1 La temática en la obra de Apu-Rimak

Los temas en la pintura de Apu-Rimak son similares a aquellos de sus contemporáneos. Las primeras promociones de la Escuela Nacional de Bellas Artes conforman la generación del quiebre con el pasado decimonónico y fueron quienes propusieron una mirada al interior olvidado del país, al paisaje, a las costumbres, pero sobre todo a la figura del “indio”, relegada en un país centralista y sesgado. Si bien fueron los llamados indigenistas el grupo más reconocido, paralelamente hubo otros artistas como Vinatea Reinoso, Elena Izcue y Apu-Rimak, en la pintura, e Ismael Pozo, en la escultura, que también se dedicaron a representar temas peruanos.

Apu-Rimak empezó a plasmar aquello que le era familiar: su natal Apurímac y varias regiones de los Andes peruanos, los cuales visitó en diversas etapas de su vida permaneciendo por largas temporadas. Los años dedicados al trabajo de rescate arqueológico le facilitaron el acceso a regiones alejadas hasta el momento desconocidas por sus contemporáneos (Sacsayhuaman primero y Macchu Picchu después, por nombrar sólo dos sitios arqueológicos). Apu-Rimak supo desde muy joven que quería conocer el pasado del Perú en profundidad y logró este objetivo con creces, al lado de notables arqueólogos que revelaron el pasado de las antiguas culturas peruanas. Una faceta nómada que lo colocó en lugares remotos que supo aprovechar y registrar gracias a sus dotes como dibujante.

En otros momentos de su vida continuó viajando por el Perú, inclusive organizó diversas excursiones para que sus alumnos pudieran conocer otras provincias. Desde la Escuela de Bellas Artes salían en autobús con destino al interior del país, con el propósito de vivir la cultura y las tradiciones peruanas in situ. Tanto Víctor Delfín como Armando Villegas recuerdan la veneración de Apu-Rimak por su tierra y cómo inculcaba en sus alumnos la importancia de viajar por el territorio y absorber la cultura como única manera de conocer y querer al Perú.

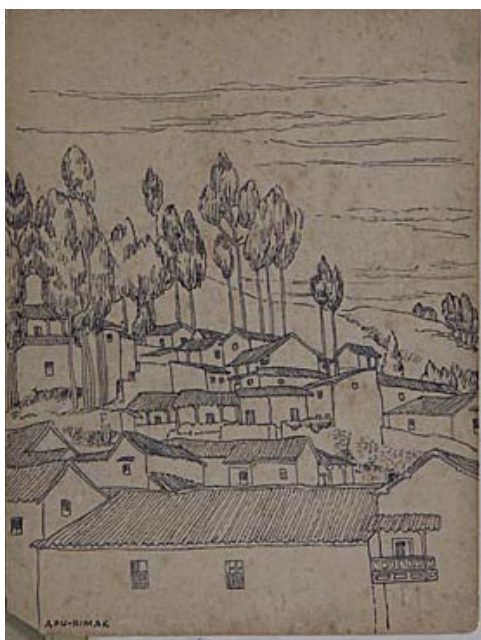


(foto 46) *Sin título*. S/f. Lápiz grafito sobre papel. 30 x 40 cm.
Colección particular. Foto: Manuel Figari

En este boceto a lápiz grafito convergen sus dos principales inquietudes temáticas: el paisaje y la figura humana. La composición está ordenada sobre dos ejes, vertical y horizontal, sugiriendo simplicidad y quietud. En primer plano una mujer de perfil con traje cusqueño aparece de pie, hierática, casi atrapada entre los márgenes del dibujo; las polleras colindan con el margen inferior y el sombrero con el superior como si fuera una caríatide; frente a ella hay unas vasijas e, inmediatamente después, tres mujeres dándonos la espalda, sólo dos muestran sus rostros de perfil. Una pequeña cabeza de bebé aparece sobre el regazo de la mujer del medio. Todas ellas llevan trajes típicos del Cusco, quepirina y montera. En tercer plano, y un poco más elevada que las demás, aparece una quinta mujer con la mano apoyada en el rostro e inmediatamente detrás y en cuarto plano, hacia el extremo superior derecho, tres auquénidos sobre una llanura. Desde la mitad del dibujo

hacia el fondo, en el tercer plano, se levantan las imponentes piedras de una ruina arqueológica, y si contemplamos el dibujo rápidamente, parecerá que los sombreros cusqueños de las cinco mujeres se mimetizan con las ruinas al imitar la horizontalidad de las piedras.

Sin fecha para poder situarlo antes o después de su viaje a Europa, es muy probable que haya sido realizado con anterioridad al mismo por la rigurosidad en el dibujo, y pone de manifiesto su temprano interés en buscar formas lineales o geométricas en el paisaje andino. Resulta relevante porque permite ver la construcción de la estructura compositiva del dibujo, cómo cada elemento incluido tiene un propósito en el balance del todo. La simetría y composición, así como los márgenes rojos, permiten intuir que se tratara de un boceto para una obra de mayor escala.



(foto 47-48) *Vistas del Cuzco*, ca. 1935. Grafito sobre papel. 70 x 50 cm.
Colección particular. Foto: Manuel Figari

Entre sus centenares de bocetos se registran numerosas vistas de la ciudad del Cusco, realizadas con una composición ordenada, armónica y un trazo meticuloso. Son la manufactura de un notable dibujante, que encuentra belleza en la sencillez de los paisajes provincianos. En el dibujo de la izquierda el artista realiza una composición central donde

dibuja varias construcciones de adobe y sus techos, una detrás de otra, con mayor peso en la zona izquierda inferior y central, a manera de ritmos mientras se van elevando a medida que ascienden en las laderas de los barrios cusqueños, siguiendo un trazo en diagonal. Hacia los últimos planos vemos delicados árboles, de fino tronco y follaje poco abultado; atrás, cerros y líneas que sugieren nubes.

El segundo paisaje es también otra vista del Cusco, nuevamente con focalización en diagonal esta vez de derecha inferior hacia la izquierda superior. Con visión en contrapicado, vemos una calle que desciende hacia el lado izquierdo en la que aparece la presencia humana. Una mujer con el traje cusqueño camina solitaria por la calle de piedra, hacia el fondo dos minúsculas figuras sugieren la presencia de alguien más. La calle de la izquierda crea profundidad mientras que al mismo tiempo nos impulsa a mirar hacia el lado derecho donde las paredes, ventanas y delicadas tejas conducen la mirada hacia los últimos planos, donde más construcciones irán formando ritmos hasta culminar en las laderas, interrumpidas por estilizados árboles.

Si bien el paisaje fue un tema recurrente en los pintores indigenistas, muchos de ellos se detenían en la representación de detalles arquitectónicos, como una casa o escaleras y construían la forma a partir del color. Este no es el caso de los paisajes urbano rurales a lápiz de Apu-Rimak, donde el tratamiento dado al trazo y la meticulosa composición integradora son elocuentes. Los dibujos denotan gran sensibilidad, y posiblemente hayan sido llevados a mayor formato para experimentar con el color y la luz.

Considero importante mencionar la naturaleza oriental y la calidad del dibujo en los paisajes de Apu-Rimak, teniendo en cuenta que el paisaje ha sido una de las principales formas de la pintura china hasta nuestros días. Si bien Apu-Rimak no reconoce la influencia de la cultura china heredada de su padre, es innegable que proviene de una tradición milenaria que debió haber influido en su temperamento y quehacer. Durante centurias los chinos han buscado inspiración en la naturaleza, muchas veces utilizando la metáfora del paisaje para expresar su forma de pensar y materializar así el espíritu intrínseco del artista, conocido como el “lenguaje cultivado”. Es decir que muchas veces

los paisajes no sólo representan el mundo exterior sino que son un reflejo de la mente y corazón de los artistas, identificándose así con los valores de los antiguos maestros²⁷.

Otro de sus temas frecuentes es el lago Titicaca, sin duda uno de sus paisajes predilectos, al cual volvió en diversas etapas de su vida. Identificamos tres distintas versiones, la primera de 1933, previa a su viaje a Europa, la segunda hecha en París en 1938 y la última de 1945.



(foto 49) *En el Lago Sagrado*, ca. 1933. Óleo sobre lienzo, 30 x 35 cm.
Colección Doris Puccio. Foto: María Sol Romero

En el Lago Sagrado, primer paisaje hecho en 1933, es un acercamiento a las balsas de totora en la isla de los Uros. Los planos de la composición se extienden hacia el fondo superior creando la impresión de profundidad. En primer plano vemos parte de dos balsas como si el espectador estuviese sentado en una de ellas, en la balsa izquierda aparece una mujer sentada de perfil, ataviada con el traje típico. Al centro del cuadro, horizontalmente hay una balsa con dos personajes donde resalta el chullo del personaje masculino de un brillante color magenta; detrás, en tercer plano, dos balsas más forman un cuadrado con las del primer plano, con una persona en cada embarcación. En cuarto plano flotan los juncos de totora y al fondo las montañas. Es un paisaje oscuro, casi lúgubre, el pintor ha usado mucha materia, y la única claridad proviene del agua del lago, donde se reflejan las

²⁷ Department of Asian Art. "Landscape Painting in Chinese Art". In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000—. http://www.metmuseum.org/toah/hd/clpg/hd_clpg.htm (Octubre 2004).

embarcaciones y la isla. Es de los tres paisajes, el más naturalista por el uso del color y el detalle de las balsas.



(foto 50) *Lago Titicaca*, París 1938. Gouache sobre papel, 47 x 65 cm.
Colección particular. Foto: Manuel Figari

En el *Lago Titicaca* de 1938, el espacio también está sugerido por la superposición de planos en profundidad. A diferencia del primero, el uso del color es más plano debido a las propiedades del gouache, sin embargo, el pintor consigue lograr transparencias y reflejos a pesar de las limitaciones del material. La gama de colores escogida es vibrante y distinta. En primer plano, una pareja típica de la región, vestida en tonos azules y violetas forma un triángulo en el lado derecho del cuadro. La mujer está de espaldas y detrás de ella está el hombre, con los ojos cubiertos por el tradicional sombrero puneño; a su costado dos bultos, uno azul y otro en tonos rosas. Detrás de los dos personajes está el lago pintado con un vibrante color salmón, con ligeros tonos más claros para insinuar el movimiento del agua. Hacia la mitad del cuadro, está la orilla, y allí, tres mujeres y un hombre nos dan la espalda mientras sostienen sus propias mantas, posiblemente realizando la cosecha. Del lado derecho una embarcación de totora que transporta semillas, se acerca a la orilla maniobrada por un individuo. Detrás, pastos verdes y otra embarcación, las montañas azules y el cielo rosa, color que se refleja en el lago.

Este paisaje es el producto de la nostalgia del pintor en el extranjero y resulta importante mencionarlo por su ejecución y tratamiento de color, pero también porque

demuestra su profundo conocimiento del paisaje del altiplano que está siempre presente en su obra. Este gouache es un obra clave para observar cómo se comienza a producir la abstracción del paisaje.



(foto 51) *Yurak Orcco*, 1945. Óleo sobre lienzo, 67 x 81.5 cm. Colección BBVA

El tercer paisaje del lago Titicaca es más maduro, a medio camino entre la representación del natural y el libre ensayo. De composición abierta, las cuatro balsas surcan un lago suavemente desplegado de aguas celestes donde se reflejan las montañas con varias tonalidades de rosados, violetas, grises y verdes, mientras el cielo tiene un tono de amarillo claro, grises y marrones. Es una paleta de colores compleja que evidencia su conocido dominio del color. Hay mayor libertad en la composición y el trazo es el resultado de la madurez técnica del pintor.

Una vez más, Apu-Rimak retoma el paisaje puneño para recrear su propia visión del Perú. La atracción por el lago Titicaca es el catalizador de sus propuestas cromáticas, volviendo a él continuamente, demostrando que es en el paisaje donde se siente más a gusto.

Dentro del paisaje o en solitario, está la figura humana, el hombre y la mujer andinos y sus costumbres son motivos recurrentes en su obra. En su portafolio personal guardó varios dibujos de mujeres andinas vestidas con trajes típicos del Cusco, en los

cuales con gran dominio del lápiz, logra un notable detalle en las facciones, demostrando así su capacidad de retratista. La indumentaria no es menos importante e incluye mantos, sombreros y tupos. El conjunto de las representaciones de la figura humana en toda su obra, constituye un amplio registro del habitante del Perú, su diversidad cultural y la variedad de castas que coexisten en un territorio rico y complejo.



(foto 52) Izquierda: *Maria Quispe Kusipata*, ca. 1933. 44 x 34 cm.



(foto 53) Derecha: *Dos mujeres andinas*, ca. 1933. 70 x 50 cm.
Pastel Sepia sobre papel. Colección particular. Foto: Manuel Figari



(foto 54) *Estudio de ocho mujeres cusqueñas*. Ca. 1933.
Lápiz sobre papel, 34 x 43.5 cm. Colección particular. Foto: Manuel Figari



(foto 55-56) *Estudio de hombres andinos*. ca. 1933. Pastel sepia y grafito sobre papel. Medidas variables. Colección particular. Foto: Manuel Figari

Desde los inicios de su carrera, los Andes son el motivo preeminente de su obra, tanto el paisaje como sus habitantes. Sin embargo, también registró escenas criollas, costeñas y amazónicas, desde la tradición y la fiesta. Realizó doce ilustraciones para el *Almanaque del Banco Italiano* en 1941, donde se consigna que fueron inspiradas en las estampas costumbristas de Pancho Fierro. Con su conocida dote de ilustrador, recrea cada mes del año con la tradición correspondiente a cada estación, como el carnaval en el mes de febrero o la peregrinación al santuario de Santa Rosa en el mes de agosto.



(foto 57-58) Ilustraciones para *Almanaque*. Banco Italiano 1941 (Meses Febrero y Agosto). Impresión sobre papel 20 x 30 cm. Colección Doris Puccio. Foto: María Sol Romero

Al igual que en sus contemporáneos, se encontraron varios estudios preliminares de jaranas criollas y procesiones, desafortunadamente se desconoce el paradero de las versiones finales. En estos bocetos a lápiz grafito podemos ver los apuntes que realizó de devotos en acercamientos, así como el boceto de una escena completa. En ambos, queda de

manifiesto su gran calidad de retratista y su manejo del espacio, el cual es planteado de manera lineal y con profundidad de campo. Apu-Rimak abordó la fiesta religiosa con gran solemnidad, sin la carga pintoresquista que fue atribuida al grupo indigenista.



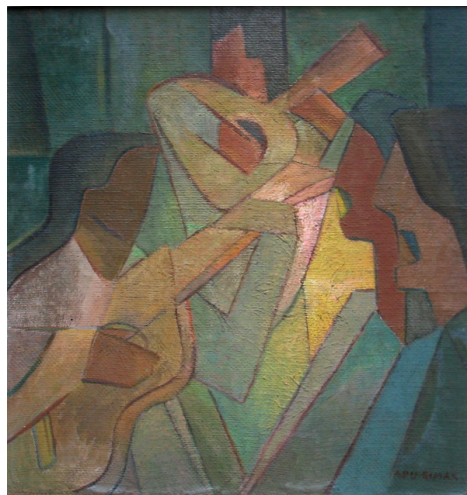
(foto 59-60) Dos estudios de procesiones. S/f. Medidas variables.
Lápiz grafito sobre papel. Colección particular. Foto: Manuel Figari

La temática en la obra de Apu-Rimak no cambia sustancialmente desde sus inicios hasta su obra madura. Son las variaciones estilísticas aquellas que irán modificándose sustancialmente según los ensayos que fue haciendo en sus pesquisas formales. Esto se demuestra en los dos óleos que aparecen a continuación. En *Fiesta Campesina* de 1930, realizado antes de su viaje a Europa, el artista plantea una escena costumbrista de la sierra con instrumentos musicales y baile en la que organiza las figuras en un círculo y con un desbocado uso de los contrastes de luz. La imagen es figurativa y en ella se hace visible su preocupación por la rigurosidad en el tratamiento de la luz y el color.



(foto 61) *Fiesta Campesina*, 1930. Óleo sobre lienzo. 49 x 34 cm.
Colección particular. Foto: Manuel Figari

En *Serenata*, realizada diez años después, vemos el radical cambio compositivo y tratamiento formal, aquí Apu-Rimak retoma el tema festivo pero lo somete a un lenguaje geométrico. Compuesto por líneas diagonales en su mayoría, los rostros aparecen sintetizados sólo por el perfil y los instrumentos musicales son dibujados de manera plana, no obstante, hay profundidad y se pueden observar los diversos planos. Aquí el pintor ya no busca representar fidedignamente la realidad sino crear un nuevo espacio bidimensional estructurado sobre la base del triángulo y apoyado solamente en la forma y el color.



(foto 62) *Serenata*, ca. 1940. Óleo sobre lienzo, 40 x 37 cm.
Colección Gurmendi Elías. Foto: Manuel Figari

Apu-Rimak, al igual que los pintores de formación académica, abordó los tres grandes géneros de la pintura: el paisaje, el retrato y el bodegón. A continuación se incluyen tres versiones distintas de bodegones en las que se puede apreciar las diversas exploraciones formales del pintor.

En el primer bodegón, el más figurativo de los tres, el pintor representa un vaso en primer plano, seguido por un frutero con manzanas y peras y tres jarrones en último plano, colocados en el borde de una mesa redonda. Hay predominio del color verde, rojo, naranja y tonos azules y turquesas. Ha utilizado las formas y el color de manera suelta, generando movimiento entre los diversos elementos, casi fundiéndolos entre sí al usar líneas curvas. El uso del color también sugiere reflejos entre los elementos, como en el caso del vaso pintado en azules para evocar vidrio. El segundo bodegón es más geométrico, hay una disminución de las curvas y un mayor protagonismo de la línea recta. En esta composición, la botella, la jarra y el frutero con frutas, son contruidos usando las líneas de contorno en color rosa, a su vez delineadas con turquesa con predominio del mismo color dentro del objeto o viceversa. Están apoyados sobre un rectángulo construido únicamente con líneas rosas y turquesas. El tercer color utilizado es el verde, que aparece en toda la composición con mayor predominio en el fondo donde se puede apreciar un patrón de flores también de color rosa y turquesa.





(foto 63-64-65) *Bodegones*. S/f. Medidas variables. Colecciones particulares.

El tercer bodegón, representa tres botellas abstractas en tonos rojos, naranjas, ocre y amarillos, delante de un fondo verde. La botella ubicada a la izquierda en tonos cálidos, rojos y naranjas, es la de mayor grosor, seguida por una mediana que incorpora tonos neutrales en ocre y amarillo. Hacia la derecha hay una tercera botella, la más delgada, pintada en tonos fríos, con predominio del amarillo. En esta composición, el pintor construye las botellas con líneas diagonales, verticales y horizontales, formando dentro de las botellas, pequeñas formas geométricas, facetándolas. Algunas de las líneas que forman las botellas se prolongan hacia el fondo, separándose por medio del color. Las tres botellas están claramente apoyadas en una superficie plana donde podemos apreciar el reflejo de una luz cenital, en tonos azules, así como el reflejo de las propias botellas.

La naturaleza muerta o bodegón fue uno de los temas más desarrollados por Cézanne y posteriormente por los pintores cubistas, ya que les permitió experimentar con la deconstrucción de objetos en formas y planos geométricos. Es pues, un tema idóneo para explorar conceptos plásticos, y Apu-Rimak lo abordó constantemente en distintas etapas de su trayectoria.

4.2 Análisis formal de la obra

Existen dos características incuestionables en la obra de Apu-Rimak, la temática vernacular en la mayoría de su producción y un estilo ecléctico en términos formales debido a la permanente exploración de varios estilos en la búsqueda de un lenguaje propio. Su formación en el arte comenzó a la temprana edad de catorce años, razón por la cual sus primeras creaciones son académicas. Una vez liberado de la influencia clásica de la Academia se animará a incluir elementos iconográficos peruanos en sus composiciones. A su retorno de Europa, su propuesta se bifurcó en múltiples caminos al verse influenciado por las vanguardias europeas.

Si bien la carencia de firma y fecha en gran parte de su obra no permite establecer periodos estilísticos definidos, el cambio formal que se gesta en Europa sirve de eje para separar su trayectoria en dos partes. Apu-Rimak no se conformó con un estilo determinado, sino que incorporó libremente las ideas que consideró aplicables a su obra, sin estancarse y sobre todo sin someter su obra al juicio del público.

En el *Catálogo* de sus bodas de oro de 1978, Apu-Rimak hace una clasificación de los periodos creativos por los cuales atraviesa durante su vida. Este sencillo esquema efectuado por el mismo pintor como un ejercicio de memoria, permite comprender mejor su proceso creativo y así organizar la obra encontrada y desconocida durante décadas. Su análisis fue vital para corroborar fechas biográficas, muchas de las cuales han sido trastocadas en textos sobre su vida. La clasificación consigna tres periodos:

A- Periodo Inicial (1914 – 1917) Academia Concha

B. Periodo Académico (1919 a 1924 y 1929) Escuela Nacional de Bellas Artes.
Egresado con medalla de oro 1929.

C. Periodo Creativo

Primera Fase (1925 – 1928)

Ensayos libres evocativos de la vida del antiguo Perú, a base de documentación y estudios de arte peruano realizados en los museos de arqueología y colecciones particulares nacionales y extranjeras.

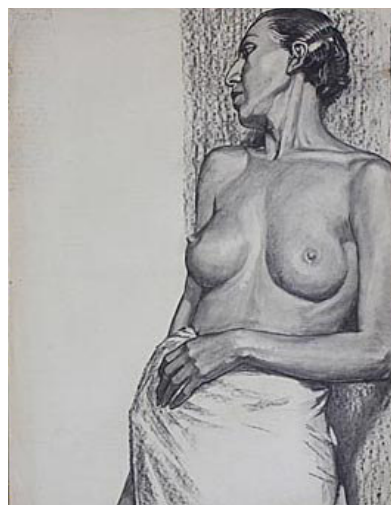
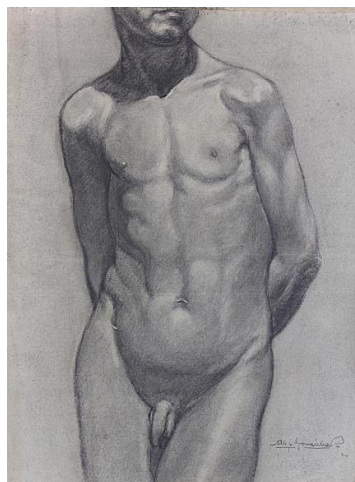
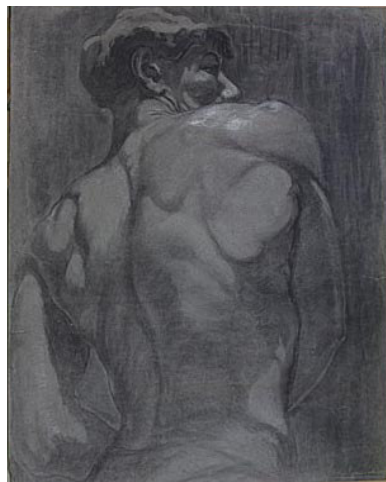
Segunda Fase (1930 – 1978)

Sólido reajuste profesional mediante experiencias e información técnica-estética de arte universal contemporáneo. Diploma de honor en la Exposición Universal de Artes y Técnicas de París 1937.

Entre los bocetos que el maestro conservó, se encontraron más de una docena de carboncillos realizados en la Academia Concha y en la Escuela de Bellas Artes, correspondientes a los periodos Inicial y Académico respectivamente. Firmados con un prolijo “Alejandro Gonzales” en letra cursiva²⁸, fueron guardados por el maestro con el afecto que un aprendiz tiene de sus primeras creaciones y progreso técnico. En ellos se ve un trabajo realizado con aplicación y cuidado, donde un joven Apu-Rimak absorbió importantes conceptos como el trazo, el claroscuro y la anatomía humana, a la vez que continuaba desarrollando su habilidad como dibujante.

El conjunto de carboncillos constituye un documento sobre el dibujo anatómico realizado en las primeras décadas del siglo XX. En aquel entonces la copia de yesos en la clases de dibujo (Pág. 26) cedió el paso al dibujo de modelos del natural, incluyendo modelos de rasgos mestizos y esta diferencia es notoria en el movimiento y realismo de los bocetos. Son carboncillos de excelente factura que nos conectan en el tiempo con un Apu-Rimak joven, ávido de conocimiento, dedicado a encontrar su propio trazo sobre el papel.

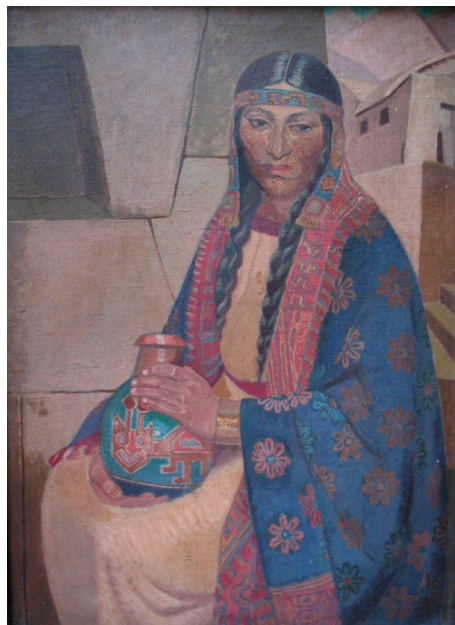
²⁸ La obra de Apu-Rimak está firmada de tres maneras distintas. En sus inicios firma como Alejo Gonzalez T, hacia 1932 como Alejandro Gonzalez y en 1938 comienza a firmar con el seudónimo Apu-Rimak (es posible que luego haya agregado el seudónimo en obras anteriores). En el retrato del alcalde de Lima Pedro José Rada y Gamio, ejecutado por el pintor en 1922 (en la Pinacoteca de la Municipalidad de Lima), aparece la firma *Alexis* o *Alex*, abreviatura con la que firma una fotografía dedicada a su hermana Laura.



(foto 66-67-68-69) *Cuatro estudios anatómicos*. Carboncillo sobre papel. 70 x 50 cm.
Colección particular. Foto Manuel Figari

Su cercanía a Manuel Piqueras Cotoí y sus planteamientos neoperuanos lo incentivaron a elaborar composiciones más arriesgadas donde da rienda suelta a su interés por la herencia prehispánica. Este periodo corresponde a los años dedicados a investigar y a aprender todo lo concerniente al pasado de los antiguos habitantes del Perú. Elementos arquitectónicos, textiles, cerámica y orfebrería del Antiguo Perú, son protagonistas de una pintura ávida de encontrar una identidad plástica. Estas primeras composiciones son producto de la imaginación del pintor y no corresponden a una realidad histórica, pero resultan interesantes como proceso y momento histórico, por la audacia en incluir atributos e iconografía peruanos en sus composiciones.

Son pocas las obras que coinciden con la descripción de este período, *La Ofrenda* (Pág. 47) y la *Ñusta de Paracas* son dos ejemplos de este quiebre con el tema académico y el comienzo de la incorporación del tema autóctono. *La Ñusta*, o el retrato de su madre como le dijera Apu-Rimak a su amiga y benefactora Teresa Gurmendi cuando ella lo adquirió, es definitivamente una obra característica no solo de este período creativo inicial sino del momento histórico por el tratamiento modernista dado al tema.



(foto 70) *Ñusta de Paracas* (Madre del artista), ca. 1928. Óleo sobre lienzo, 90 x 64 cm.
Colección Gurmendi Elías. Foto: Manuel Figari

El personaje central en primer plano, se inscribe en una figura geométrica situada en gran parte en la sección derecha del lienzo. Retrata a una mujer de edad adulta sentada con el lado izquierdo del cuerpo hacia el espectador, la cabeza de frente, con la mirada cansada, triste y/o indiferente, dirigida hacia el lado derecho del cuadro. Está vestida con una túnica amarillo pálido y sobre los hombros lleva un manto azul cobalto con delicadas flores rosadas, donde se ve también, un elaborado diseño geométrico en tonos magentas correspondiente a la parte interior del manto. En sus manos sostiene una pieza de cerámica –posiblemente un aríbalo– de color turquesa, en el cual aparece un animal de iconografía similar a la divinidad felina de la cultura Paracas. Alrededor de su cabeza, y a los lados de sus largas trenzas negras, hay una banda a manera de tocado con diseños prehispánicos.

Detrás de la mujer en un segundo plano, una ventana y monumentales piedras trapezoidales nos remiten al pasado inca y no al desierto de Paracas. Del lado derecho, vemos parte de una escalera y un muro sobre el cual se asienta una casa de techo curvo con dos ventanas. En los últimos planos, en el extremo superior derecho, vemos las montañas y pequeños triángulos de cielo azul cerúleo. Las construcciones están pintadas en tonos ocres, sienas y sombra quemada, al igual que la piel de la mujer.

Es importante mencionar que las composiciones del pintor muchas veces pueden insertarse en estructuras geométricas y *La Ñusta* no es la excepción. La figura de la mujer se erige dentro de los márgenes del cuadro, pero con las extremidades inferiores cortadas, la ubicación del cuerpo podría circunscribirse dentro de un trapecio, forma que vuelve a repetirse detrás de ella en la ventana y piedras de la edificación.

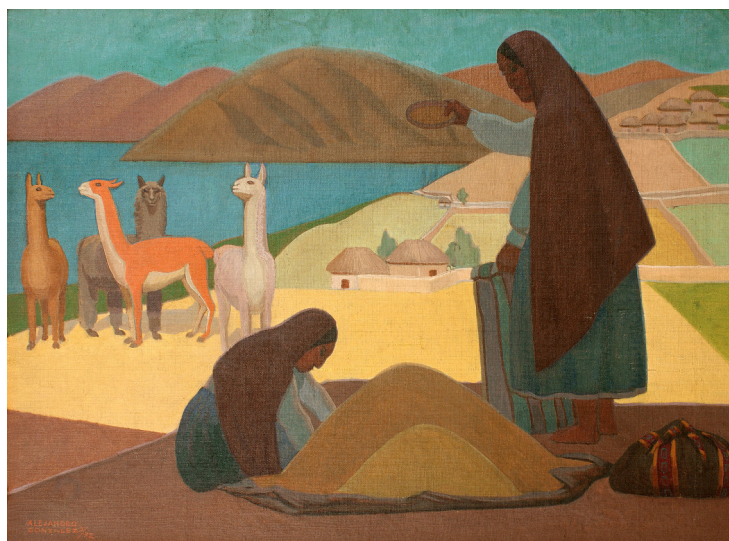
Por la fecha de la obra se deduce que está estrechamente inspirada en los descubrimientos de los excepcionales mantos de Paracas necrópolis en 1927. Apu-Rimak fue parte integral de las excursiones técnicas lideradas por Julio C. Tello y pudo presenciar los fardos funerarios y las ofrendas aflorando a la luz luego de haber estado ocultas durante milenios, revelando diseños sofisticados y ricas gamas de colores logradas con tintes naturales²⁹. De igual manera conocía en profundidad la cerámica policromada y su compleja iconografía. Los diseños representados en el manto y en el huaco demuestran la fascinación del pintor con la valiosa tradición textil y la alfarería de las culturas de la costa del Perú. Los registros que elaboró mientras presenciaba estos descubrimientos fueron determinantes, ejerciendo en él una afición por el estudio del color, conocimiento que continuó transmitiendo en las aulas de Bellas Artes.

La obra puede resultar ficticia por el hecho de haber retratado a su madre vestida con elementos prehispánicos inconexos, sobre un fondo de inspiración inca, pero lo cierto es que pretende ser un homenaje a la mujer andina, particularmente a su madre, para lo cual

²⁹ No se han identificado las ilustraciones realizadas por Apu-Rimak en los cuadernos de investigación de Julio C. Tello, quizás debido a la ausencia de firma o porque se encuentren en tomos que aun no han sido revisados.

consideró investirla con la riqueza del pasado. Asimismo, al retratar a su madre, haciéndola posar con tejidos, alfarería y arquitectura reminiscentes del Perú antiguo denota orgullo y ensalza los propios orígenes. Apu-Rimak se refirió a este periodo como “ensayos libres evocativos del antiguo Perú,” como parte del proceso de aprendizaje de la forma peruana, lo que el denominó “(el) anhelo de identificar la filosofía plástica culta de lo peruano, cuyo resultado depende de una profunda integración de los valores tradicionales permanentes” (Ríos 1946:82).

Para establecer una secuencia en la trayectoria del pintor es necesario encontrar un término medio en su producción, una obra que pueda marcar un quiebre entre el academicismo decimonónico y la aparición de la propuesta personal que las vanguardias desencadenaron en su obra. El Banco de Crédito tiene en su colección un óleo de 1932 realizado cinco años antes de su viaje a Europa, en el que se anuncia esta transición.



(foto 71) *Sin título*, 1932. Óleo sobre lienzo, 58 x 78 cm.
Colección Banco de Crédito del Perú

La composición está planteada en varios planos. Como es costumbre, la estructura está organizada geométricamente formando triángulos escalenos en los planos sucesivos; el espacio está separado por las líneas diagonales de los triángulos, que a su vez son atravesadas por líneas horizontales. El resultado es una composición balanceada que permite incluir varios elementos y a la vez, crea profundidad de campo.

El primer plano está en la sombra, por lo que instintivamente dirigimos la mirada al luminoso segundo plano donde podemos ver cuatro auquénidos estilizados, cada uno de un color distinto. De izquierda a derecha los colores utilizados para pintar los animales son: sepia, gris oscuro, naranja y un violáceo muy tenue sobre la iluminada tierra de una tonalidad amarillo cadmio limón. Sólo después volvemos la mirada hacia las dos protagonistas y reparamos en su quehacer para luego recorrer el cuadro en zigzag a través de los diversos planos.

En el primer plano al centro, aparecen dos acumulaciones de granos en dos tonos de amarillo sobre una manta, la más pequeña adelante, flanqueadas por dos mujeres. La mujer de la izquierda está sentada en el piso, reclinada hacia adelante y concentrada en separar las semillas aunque no podemos ver sus manos. La mujer de la derecha está de pie y descalza, sostiene con la mano izquierda un saco de mercado a rayas mientras que cuele las semillas con la mano derecha. Ambas mujeres tienen rasgos andinos y visten de igual manera: polleras de color turquesa oscuro, blusas celestes y sobre la cabeza, un manto marrón. A la derecha de los montículos de granos hay una bolsa marrón con una sencilla guarda de color rojo y borde amarillo con un tenue patrón turquesa. La vestimenta está desprovista de las descripciones iconográficas a las cuales había dedicado más atención en obras anteriores. Luego de examinar el primer plano, pasamos al segundo plano y recién entonces continuamos sobre las dos casas de techos cónicos truncos ubicadas en el centro del cuadro, los sembradíos al lado derecho divididos en planos de color verde, turquesa, rosado y naranja, rematados por un conjunto de siete casas con el mismo techo. Finalmente observamos el lago de un hermoso color cerúleo que contrasta con el naranja del auquénido para terminar en las montañas bajo un cielo también cerúleo aunque más cercano al verde.

La razón por la que este paisaje marca una variación en su obra es la estructura y el tratamiento del color, en él se puede percibir la deconstrucción del paisaje al simplificar los elementos que lo conforman. Si bien existe una profundidad en el cuadro, cada plano está planteado por un color distinto, que no se repite y que es usado como una herramienta más

en la construcción de la imagen. El resultado presagia la abstracción a la que sometería sus composiciones y que lo haría distintivo en el panorama plástico limeño. Percibimos que el interés del pintor comienza a situarse sobre el color y ya no en la exactitud geográfica o realismo dado al tema. Es más notoria la estructura geométrica de la composición que aparece más sintetizada y analítica. El cuadro puede considerarse una idealización del paisaje de la sierra, una creación a partir de la memoria, ya desprovisto de las minuciosas descripciones de finales de los años veinte.

Cuatro años después de la ejecución de este paisaje, el artista viajará a París. El periodo transcurrido en Europa será de aprendizaje y experimentación por ser la gran oportunidad que todo artista anhela de vivir una temporada en un continente cargado de historia y en plena ebullición. Su admiración hacia los maestros europeos será determinante para que él decida buscar valores universales en la pintura peruana, para lo cual se dedicará a explorar algunas corrientes plásticas que luego trasladará a su contexto e identidad.

4.3.1 Indagaciones formales

Durante su estancia parisina experimentó con diversos lenguajes, entre los que destaca la serie de dibujos a lápiz de la *Guerra Civil Española*. Esta serie de inspiración primitivista, resulta inédita no solo por abordar un tema no peruano, sino por el manejo y elocuencia de las formas representadas. Es probable que el dibujo haya sido realizado de memoria y esta libertad para representar ideas lo acerca a la tan ansiada síntesis estética de Gauguin, al ser más directo y contundente en el intento de plasmar la condición humana. Existe también similitud con el periodo de Picasso en el cual los cuerpos son redondos y pesados, como si representaran la aplastante realidad que significa la guerra.

En esta serie, de la cual sólo conocemos tres obras, el pintor explora diversos sentimientos como la tragedia de la muerte o la sensualidad. Estos dibujos resultan

significativos ya que en ellos podemos encontrar su influencia en la obra de sus discípulos, concretamente en la escultura *El Beso* de Víctor Delfín.

Los dos primeros dibujos tienen una disposición horizontal. El primero representa el abrazo de los amantes, ambos recostados en dirección de izquierda a derecha, el hombre está apoyado sobre su lado izquierdo rodeando a la mujer con sus anchos brazos. Ella está acostada horizontalmente con la cabellera suelta mientras su cabeza gira hacia la derecha sostenida por la mano izquierda del hombre, su rostro queda oculto. Con el brazo izquierdo sujeta el brazo derecho del hombre y con el derecho se cubre el pecho descubierto. El personaje masculino mira a la mujer pero también en dirección al espectador con un semblante difícil de interpretar, existe gran expresividad en el rictus y en la mirada. El segundo dibujo retrata el último abrazo frente a la muerte en el campo de batalla. Detrás de un fusil paralelo al margen inferior del papel, una mujer con rasgos indígenas y expresión de dolor, estrecha con sus anchos brazos el cuerpo inerte de un hombre apoyado sobre una roca. Hacia el tercer plano yacen dos o tres cuerpos más, uno de ellos lleva una cinta de balas, y detrás, en los planos finales, las lomas del paisaje imitan el ritmo curvo de los cuerpos, todos extendidos en dirección de derecha a izquierda.

El tercer dibujo es vertical y representa a un hombre de frente al espectador, tiene los brazos cruzados sobre una mesa y hunde la cabeza sobre ellos. En primer plano hay una copa y detrás del hombre, en diagonal, la silla sobre la cual está sentado, en los planos finales hay una puerta y las hojas de una planta. Al igual que en los dos anteriores dibujos, el tratamiento del cuerpo ha sido exagerado, la voluptuosidad de los hombros y los brazos refuerza el sentimiento de dolor o abatimiento. Cabe mencionar que son dibujos realizados en pequeño formato con una particular cualidad gráfica al haber sido sombreados únicamente con lápiz grafito.

Posiblemente los dibujos hayan sido pensados como una secuencia, la vida de un hombre frente a la ineludible realidad de la guerra. Es una serie muy personal, que se desprende del intercambio de ideas que tuvo con César Vallejo, con quien forjó una gran amistad en París.



(foto 72-73-74) Tres dibujos de la serie sobre *La Guerra Civil Española*. París, 1938.
Lápiz sobre papel, 20 x 28 cm. Colección particular. Foto: Manuel Figari

También ejecutadas en París existen otras obras que por su singularidad vale la pena mencionar, pero que resultan difíciles de encasillar en un estilo determinado, por tratarse de exploraciones aisladas cercanas al Surrealismo. El siguiente bodegón de 1939 parece ser un experimento lúdico o un juego onírico, en el que se reconocen formas orgánicas como hojas y unos pompones o flores de color negro, blanco y rosa. Hay también una garrafa con licor y una copa de martini, entre las cuales hay un mantel circular de encaje. Sobre el mantel y a ambos lados de la copa hay dos flores a manera de ojos que al ser vistas con la línea curva que atraviesa la copa, crean la ilusión de un rostro sonriente. Detrás, líneas diagonales atraviesan la composición y líneas ondulantes sugieren humo en los planos posteriores. Resultan curiosas las pinceladas que evocan rostros de mujer, insinuando pestañas y labios con pequeños trazos.



(foto 75) *Bodegón*. 1939. Gouache sobre papel, 31x 24 cm. Colección particular.
Foto: Manuel Figari

Similares formas orgánicas vuelven a aparecer en media docena de trabajos más que el artista mantenía consigo. En la pintura que aparece a continuación, el pintor elabora una singular obra abstracta a partir de fantasiosas plantas carnívoras cuyas formas remiten a la anatomía femenina. Nuevamente aparecen pequeños detalles, como pistilos en forma de labios, que crean un lúdico efecto de rostros de mujer. Si bien la temática resulta muy peculiar, es la paleta de colores vibrantes y el tratamiento expresionista dado a la pincelada, lo que más llama la atención, sobre todo en el segundo ejemplo. El pintor aplica el color mediante pequeños trazos que van formando ritmos, mientras que por otro lado, cubre el fondo con pequeños puntos de color turquesa.



(foto 75) *Sin título*. S/f. Óleo sobre lienzo 80 x 60 cm. Col. particular. Foto: Manuel Figari

Pocos días antes de la retrospectiva de junio del 2011 aparecieron exploraciones formales similares en torno a figuras humanas en tres diferentes colecciones. De pequeño formato, son obras de naturaleza personal y misteriosa que hablan del amor y de la compleja condición humana. Resultan interesantes por el antagonismo formal con anteriores obras del artista. Agrupé estos pequeños gouaches primero porque la fecha coincide con su estancia en París y luego por el tratamiento dado a la línea, curva en su mayoría. En las tres obras los personajes están fundidos entre sí por medio de un abrazo. Los rostros carecen de facciones, están ocultos o vacíos, a excepción de una pequeña cabeza de ojos blancos que aparece por detrás de otra figura en la tercera obra de esta agrupación.



(foto 77) Izquierdo: S/t. Ca. 1940. Gouache sobre papel, 28.5 x 22 cm. Col. particular.

(foto 78) Derecho: S/t. Ca. 1940. Gouache sobre papel, 36 x 29 cm. Col. particular.

(foto 79) Debajo: S/t. 1938 (París). Gouache sobre papel. 28 x 34 cm. Col. McDonald.

En el acervo personal del pintor se encontraron varias témperas de la serie de paisajes a la que el pintor denominó *Informalismo Telúrico*. No están fechadas, con la excepción de la única obra perteneciente a una colección privada donde se consigna el año 1950. Son obras predominantemente gestuales donde el artista pintó paisajes agrestes, algunas veces con detalles topográficos reconocibles, otros casi abstractos.

En el primer paisaje vemos desde lo alto una cadena montañosa en tonos grises donde aparece un valle verde. En el cuarto superior del papel, se ofrece el horizonte donde hay un río delgado, ondulante y largo, posiblemente el Amazonas; en los últimos planos se abre una llanura verde y luego franjas de color naranja, carmín y azul. Es de todos, el paisaje más organizado estructuralmente, ya que las montañas se suceden unas detrás de otras como en una grilla, hasta el tercer cuarto del papel, donde se abre el horizonte. Hay un minucioso tratamiento de la pincelada, de ritmo constante que alterna grises, marrones y verdes en las montañas la misma que luego desaparece en los últimos planos.



(foto 80) *Sin título*. S/f. Paisaje de la serie *Informalismo Telúrico*.
Gouache sobre cartulina. 50 x 70 cm. Colección particular. Foto: Manuel Figari

Si bien en algunos paisajes las formas son más reconocibles que en otros, no parece haber habido una preocupación particular en la composición. Son dibujos en los cuales se impone el ímpetu de la pincelada así como el uso de un color más dramático. El nombre dado a esta serie –Informalismo– refuerza este principio de libertad en la ejecución de la imagen, la cual se caracteriza más por una búsqueda intuitiva del trazo, que está visible en

todas las obras.

La tempera o gouache no es un material particularmente maleable, ya que no permite la fusión de los pigmentos, a diferencia del óleo y más recientemente con el acrílico. No obstante, es una opción accesible y sencilla de usar. Apu-Rimak usó esta técnica en varios momentos de su vida, a veces logrando colores planos con una pincelada casi imperceptible y otras veces aplicando un trazo enérgico donde pareciera no tener preocupación por fundir las pinceladas, como es el caso de esta serie.



(foto 81) *Sin título*. S/f. Paisaje de la serie *Informalismo Telúrico*.
Gouache sobre cartulina. 50 x 70 cm. Colección particular. Foto: Manuel Figari

El segundo ejemplo es otro paisaje montañoso envolvente, en el cual oscuras montañas marrones, azules y violetas abren paso a un cielo enfurecido, de color azul, celeste, gris, verde y rosa. Es una composición circular por la disposición de los elementos, movimiento que se exagera con el ritmo de las pinceladas. Sobre una piedra del primer plano aparece una pequeña figura, sola, frente a la inclemencia de los elementos.

El tercer y último paisaje incluido es el más abstracto de los tres. Parecieran ser cortes transversales de montañas o la orilla de una playa por el efecto de olas que vemos en la parte superior. Es de todos los ejemplos el que tiene mayor ímpetu y movimiento del trazo, así como una paleta de color mas trabajada dentro de la gama de marrones con verde y azul.



(foto 82) *Sin título*. Paisaje de la serie *Informalismo Telúrico*.
Gouache sobre cartulina. 50 x 70 cm. Colección particular. Foto: Manuel Figari

Apu-Rimak aborda el paisaje de manera vehemente, con una fluidez que no se percibe en trabajos anteriores. Posiblemente, estas pinturas no hayan sido expuestas al público al haber conservado tantos ejemplares en su portafolio. Lo cierto es que debieron surgir por una necesidad personal, a manera de contrapeso a su producción geométrica, ya que hay una soltura casi catártica en relación a sus trabajos geométricos, calculados y medidos.

4.3.2 La abstracción geométrica

A su retorno a Lima, Apu-Rimak siguió el llamado de la enseñanza y se dedicó por completo a la docencia en la Escuela Nacional de Bellas Artes. No fue muy proclive a mostrar su obra, registrándose una decena de exposiciones individuales hasta el final de su vida. De acuerdo a la crítica de los años setenta el periodo de estilizaciones geométricas fue el más difundido y reconocido de su producción, sin embargo, salvo por el gouache del Banco Central de Reserva, no hay obra de estas características en colecciones públicas imposibilitando que las nuevas generaciones puedan descubrir este lenguaje geométrico, que algunos consideraron como su aporte a la pintura peruana contemporánea peruana.

La obra del periodo geométrico se encuentra dispersa en colecciones privadas. A diferencia de los grandes óleos de la década del treinta, hay poca obra de gran formato de estas características, sólo óleos pequeños y medianos así como numerosos bocetos que probablemente hayan sido llevados a un formato mayor hoy de paradero desconocido. Esto se deduce por la cantidad de bocetos en carboncillo conservados en su archivo, ya que el pintor era minucioso en la elaboración de sus lienzos y realizaba varios estudios previos. Por otro lado existen dos versiones de *La Hilandera*, un gouache pequeño y un óleo de un metro por ochenta en el Banco de Crédito, hecho que confirma que sí existieron óleos de gran formato de estas características.

Personalmente considero que sus estilizaciones geométricas son las más logradas, ya que Apu-Rimak fue un pintor reflexivo, capaz de asimilar profundamente la forma y su disposición en el espacio bidimensional. Este lenguaje le permitió estructurar ideas y desarrollar composiciones complejas donde logra un equilibrio de las formas así como de la profundidad, acercándose mejor a la síntesis estética que buscaba alcanzar. Por medio de la abstracción retomó la representación de temas indígenas con un lenguaje contemporáneo que cada vez era más apreciado por los coleccionistas. En las obras que figuran a continuación, vuelve a aparecer el binomio paisaje/habitante, esta vez construido por medio de la síntesis de sus formas.

Los siguientes dos dibujos están realizados en carboncillo sobre cartulina y en buenas condiciones hasta hoy. Son composiciones muy bien logradas que ejemplifican sus propuestas formales en la abstracción geométrica. Resulta difícil no imaginar que merecieran ser llevadas a un medio más permanente como el óleo o la témpera, técnicas que Apu-Rimak dominaba.

En *Tres Mujeres Cusqueñas*, la composición vuelve a inscribirse en un triángulo central que se forma con los dos personajes de espaldas en primer plano y otro ubicado al centro, el mismo que, depositario de luz, se convierte en el eje central de la composición por ser el punto de convergencia de todas las diagonales. El personaje ubicado de espaldas a la derecha con un sombrero de copa baja pareciera ser un hombre, mientras que los otros

dos son mujeres por llevar la cabellera larga. Luego de observar el triángulo central conformado por las figuras humanas, dirigimos la mirada hacia las construcciones que rodean a los personajes, que van creando profundidad a medida que se alejan por medio de los ritmos creados por puertas y ventanas, que a su vez imitan los ritmos verticales de la cabellera y rostro de la mujer central. Las líneas diagonales son atravesadas por las líneas horizontales de los sombreros y algunos elementos arquitectónicos. Hacia el lado izquierdo del dibujo vemos árboles sugeridos por líneas verticales que rompen con la rigidez de la composición.



(foto 83) *Tres Mujeres Cusqueñas*. Ca. 1945. Carboncillo sobre cartulina. 70 x 50 cm.
Colección particular. Foto: Manuel Figari

En la obra de características geométricas, la composición es planteada en dos niveles, primero por medio de la fragmentación de la forma en diversos planos y posteriormente con la luz que el pintor logra mediante la degradación de grises. Tanto la forma como la iluminación son elementos fundamentales en la construcción de la imagen.

El siguiente dibujo sigue la misma línea de *Tres Mujeres Cusqueñas*, por ser la abstracción de dos figuras en un espacio determinado. De igual manufactura, carboncillo sobre cartulina, reconocemos inmediatamente a dos hombres con sombreros puneños, ponchos y chalinas, similares a otros que representó en tantas ocasiones. Las dos figuras se

erigen por medio de la fragmentación de sus vestimentas, que además han sido sombreadas con dos tonos de grises que contrastan con un tono de gris claro generando volumen. Observamos también el espacio que los rodea, los dos hombres están de pie en una suerte de galería, que se levanta sobre ellos por medio de líneas curvas que crean profundidad a medida que se entrecruzan.

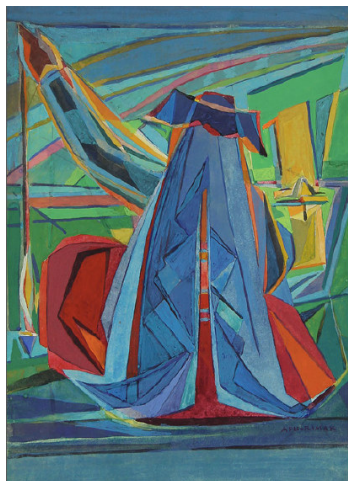


(foto 84) *Sin título*. Ca.1945. Carboncillo sobre cartulina. 70 x 50 cm. Colección particular.
Foto: Manuel Figari

En *La Hilandera* se corrobora el *modus operandi* del pintor al realizar estudios previos antes de llevar la composición al óleo. Aquí abstrae el paisaje del Titicaca, colocando en el centro a un personaje femenino de espaldas al espectador, el cual forma un triángulo en el centro de la obra. Por medio de líneas va fragmentando el tocado típico de la mujer puneña, sus polleras y su brazo izquierdo elevado mientras hilvana la lana. Frente a ella se abre el lago y junto a la mujer navegando en dirección noreste, aparece una pequeña embarcación, reflejada en el lago.

En estas dos versiones el pintor ha agregado color, los colores varían del gouache al óleo y los tonos azules son reemplazados por verdes. Es una paleta en verdes, azules, rojos

y naranjas que se entretajan en armonía a medida que construyen la imagen.



(foto 85) Izquierda: *Sin título (Hilandera)*. S/f. Gouache sobre papel. 57 x 70 cm.
Colección particular. Foto: Manuel Figari
(foto 86) Derecha: *Sin título (Hilandera)*. S/f. Óleo sobre lienzo. 100 x 80 cm.
Colección Banco de Crédito del Perú.

Existen también bocetos a lápiz de composiciones aun más fragmentadas, de las cuales no se encontraron versiones finales, por lo que desafortunadamente no podemos ver cómo trasladó estas formas a un formato mayor o al color. Lo primero que reconocemos es a la misma mujer puneña de espaldas al lado derecho, mientras que del lado izquierdo hay una mujer de frente; detrás de ambas está el lago, una embarcación de totora y las montañas. La particularidad de este dibujo consiste en que el pintor ha llevado al extremo la fragmentación del paisaje únicamente por medio de líneas ortogonales y del sombreado, aplicado solo en uno de los vértices de cada figura, creando pequeños planos abiertos que a pesar de no cerrarse, construyen el dibujo.

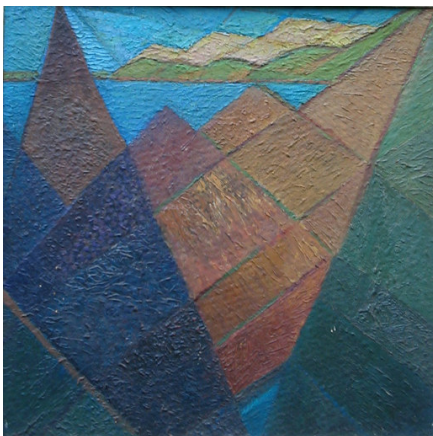


(foto 87) *Sin título*. S/f. 30 x 20 cm. Lápiz sobre papel.
Colección particular. Foto: Manuel Figari

Estos ejemplos son composiciones analíticas, ejecutadas con mucha precisión en la línea y sombreado. Existen otras obras de similar lenguaje pero que han sido hechas con un trazo más dinámico y menos calculado. Nuevamente figuras humanas se entremezclan en un espacio urbano, donde vemos casas, ventanas, puertas y techos, también dos árboles. No existe una línea tan definida como en los dibujos anteriores, y el carboncillo no ha sido difuminado sino que ha sido aplicado con cierta brusquedad.



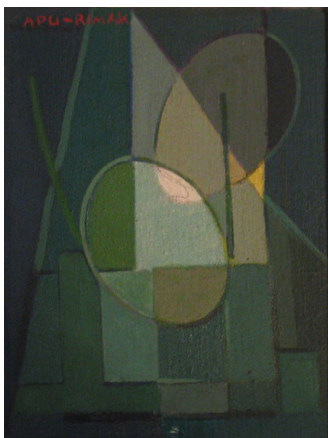
(foto 88) *Sin título*. S/f. Carboncillo sobre papel. 45 x 70 cm.
Colección particular. Foto: Manuel Figari



(foto 89) *Sin título*. S/f. Óleo sobre nordex, 21.5 x 21.5 cm. Col. Doris Puccio.

Estos últimos óleos son una muestra de la obra geométrica de pequeñas dimensiones que se encontró en varias colecciones privadas. Son composiciones sencillas en las cuales no está la presencia del habitante andino, como sí ocurre en los bocetos anteriores. En el primer óleo vemos una composición realizada con líneas diagonales que superpuestas van formando los triángulos de las montañas, cada segmento formado por el cruce de líneas está pintado de un color diferente, azul y verde en los primeros planos y marrones para las montañas del centro. Por detrás, vemos agua turquesa, posiblemente un lago y detrás más montañas, realizadas con líneas curvas.

El segundo boceto es una composición en tonos verdes, con apenas un poco de negro, blanco y amarillo. Hecho con líneas rectas en su mayoría, destacan dos diagonales que desde arriba forman un triángulo, también vemos dos óvalos inclinados a ambos lados. Es una composición sencilla y armónica, con una paleta oscura y sutil.



(foto 90) *Sin título*. S/f. Óleo sobre lienzo, 20 x 10 cm. Col. José Abel Fernández. Foto: Ma. Sol

Romero



(foto 91) *Sin título (Maternidad)*. S/f. Pastel sobre papel. 57 x 47 cm.
Colección Gurmendi Elías. Foto: Manuel Figari

La última obra, un pastel atesorado por la benefactora y amiga de Apu-Rimak, Teresa Gurmendi, resume varios aspectos de la obra del pintor: la composición dinámica y geométrica, la abstracción de la figura humana y el uso del color como elemento constructivo y protagonista. La composición se construye a través de diagonales que van en sentido inferior a superior en dirección izquierda a derecha, complementándose con algunas líneas curvas que sugieren la espalda apoyada en el extremo derecho, el sol en la parte superior, las velas de una embarcación en el horizonte y su reflejo, así como el vientre que da el nombre a la obra. El color predominante es el azul, el añil, el ocre y el negro.

Esta es solo una pequeña muestra de todos los dibujos y gouaches que se hallaron en su portafolio. La gran mayoría son experimentaciones geométricas derivadas del paisaje, la arquitectura, las costumbres y los habitantes del Perú. Son muy pocas las ocasiones en las que el pintor abandona completamente la figuración. En la mayoría de sus composiciones abstractas se reconocen las figuras, e inclusive se distingue la procedencia de los personajes por la vestimenta o el paisaje, que tantas veces representó.

Por otro lado, en sus composiciones abstractas el color juega un papel protagónico. Es usado para establecer la luz o las distancias, funcionando como un elemento compositivo más.

Su intención radicó en hacer una pintura contemporánea que enlazara las corrientes universales con una temática y formas oriundas de su cultura ancestral y su pintura es la suma de los lenguajes pictóricos que mejor sirvieran a este propósito. La pluralidad de lenguajes explorados a lo largo de toda su trayectoria demuestra que el periodo geométrico o cubista fue una fase más en una obra predominantemente ecléctica. No obstante, estas composiciones geométricas fueron muy apreciadas por coleccionistas y críticos.

CONCLUSIONES

Lograr reunir un corpus significativo de la obra de Alejandro González Trujillo “Apu-Rimak” fue una labor compleja. Al momento de iniciar esta investigación solo se podían ver dos obras en las colecciones públicas del Museo de Arte de Lima y del Museo del Banco Central de Reserva del Perú, siendo cada una de ellas exponentes de dos estilos opuestos. Posteriormente, se pudo ubicar cuatro notables óleos del pintor en las colecciones del Banco de Crédito y del Banco BBVA, que permanecen ocultas de la mirada pública por encontrarse en dependencias privadas. Fue gracias a la obra encontrada en colecciones privadas que se pudo conocer más sobre su pintura, documentarla y corroborar las diversas etapas que su obra comprende. En años recientes, iniciativas privadas han propuesto antologías para intentar abarcar a todos los artistas que han aportado a la pintura peruana del siglo XX, y en la mayoría de los casos, la obra de Apu-Rimak está ausente.

Afortunadamente este olvido hacia su obra se ha visto resarcido en la última década, como es el caso de la actual colección de Arte Contemporáneo del Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos que conserva un estudio al carbón del año 1923, ampliando así la difusión de su obra. Asimismo, su pintura también ha sido incluida en exposiciones colectivas de índole temático como *Sabogal, su entorno y su tiempo* (2009) u *Ordenando el Mundo* (2011), ambas curadas por Élica Román.

1.- La obra de Apu-Rimak fue considerada relevante por la crítica en distintos momentos del siglo XX, desde sus promisorios inicios por Carlos Solari en la revista *Mundial*, pasando por la etapa indigenista descrita por Juan Ríos y posteriormente por sus exploraciones formales destacadas por Mirko Lauer, para mencionar tres etapas distintas. Sin embargo, su presencia en la crítica de arte solo llega hasta los años 70. A pesar de su destacada trayectoria, la obra de Apu-Rimak ha sido olvidada por la historia del arte peruano reciente. Existen varias razones para justificar este olvido.

a.- Apu-Rimak se caracterizó por su personalidad reservada y poco dada a la exposición pública. Tampoco formó parte de movimientos plásticos o grupos colectivos,

manteniendo su producción alejada de posibles exposiciones, a diferencia de los Indigenistas o los Independientes.

b.- Un factor determinante para la difusión de la obra de un maestro son los herederos, quienes se encargan de preservar y difundir el legado luego de su partida (Como es el caso de Camilo Blas o Carlos Quizpez Asín, cuya obra se encuentra cuidadosamente catalogada). Desafortunadamente la prolífica obra de Apu-Rimak está dispersa e indocumentada y el reducido acervo personal que conservó se encuentra en manos de terceros y no en un lugar idóneo que permita su conservación para futuras generaciones.

c.- Una de las razones mas factibles para el olvido de su obra sea quizás, el hecho de que Apu-Rimak no desarrollara un estilo fijo que pudiera ser fácilmente identificable por el público y la crítica. Por el contrario, encasillarse en un solo universo formal no fue su intención sino por el contrario se dedicó a la búsqueda constante y la exploración libre de diversos lenguajes -tanto figurativos como abstractos- que sirvieran en su propósito de crear una pintura peruana contemporánea.

2.- La difusión de la obra de Apu-Rimak se ha visto afectada por los problemas sociales y la falta de un mercado artístico estable en la ciudad de Lima en las últimas décadas del siglo XX, que no han permitido un coleccionismo continuado y de pluralidad de estilos. Resulta ilógico que la obra de maestros desaparecidos no tenga el mismo valor monetario que la obra de un pintor contemporáneo vivo y en pleno apogeo de la crítica, lo que evidencia una falta de identificación y aprecio por aquellos creadores que han construido la historia visual del país, como es el caso de este artista.

3.- Alejandro González Trujillo, “Apu-Rimak”, formó parte de la primera generación de artistas que tuvo acceso a la educación académica y oficial de las bellas artes en Lima. Comprender el contexto histórico de su juventud y a sus protagonistas es fundamental para situar al pintor en el tiempo y entender su pensamiento. Los años formativos reforzaron su convicción de seguir un rumbo propio que continuara con el universo formal e iconográfico de los antiguos peruanos. A la par de recibir una instrucción clásica, dará inicio a un proceso personal de búsqueda, el cual consistió en estudiar a fondo el legado de

las culturas peruanas durante los años dedicados a participar en expediciones arqueológicas. Asimismo, prestó especial atención al paisaje del Perú y a sus habitantes, buscando exaltar la cultura peruana a través de las costumbres y tradiciones. Durante la década de 1920 y 1930 la temática marcadamente indigenista de sus cuadros lo vincula al grupo del mismo nombre, sin embargo las dos influencias determinantes en su vida fueron su maestro Manuel Piqueras Cotoí y su entrañable amigo Jorge Vinatea Reinoso. En la prolífica obra de Apu-Rimak se pueden apreciar diversas corrientes propias del siglo XX, desde los rezagos decimonónicos en las primeras dos décadas del siglo, pasando por el academicismo, las ideas nacionalistas del neo-peruano, el indigenismo y finalmente las vanguardias.

4.- La opinión de sus discípulos y de quienes cultivaron su amistad coincide en que Apu-Rimak fue un hombre sumamente culto, de entrega desinteresada y de labor silenciosa. Desde el rescate del patrimonio, la elaboración de propaganda o desde su plaza docente en la Escuela de Bellas Artes tuvo un papel activo en la sociedad, como tantos otros peruanos anónimos que han dedicado su vida al servicio de la construcción de la identidad nacional.

5.- La pintura de Apu-Rimak es eminentemente costumbrista si consideramos los temas abordados desde sus inicios hasta el final. Si bien ha habido épocas en las que el costumbrismo ha gozado de cierto prestigio, hoy en día es comprendido y valorado como un género pictórico tradicional mas no como una pintura atemporal que seguirá siendo practicada por pintores de diversa formación y procedencia.

6. La mayoría de su producción está dedicada a temas peruanos, con contadas excepciones durante su paso por París. El retrato y el bodegón también están presentes a lo largo de toda su obra. Sin embargo el paisaje, el habitante y las costumbres del Perú son decididamente su principal fuente de inspiración. Recurrió a ellos en diversos momentos de su vida, tanto en la etapa clásica como en futuras exploraciones formales en las cuales fue sometiendo el paisaje a transformaciones geométricas, en las cuales incluye también personajes, abstrayéndolos y mimetizándolos dentro de la composición. Su obra no exagera

rasgos, ni tiene una carga pintoresca, es por el contrario una pintura contemplativa que otorga reverencia hacia el hombre en su entorno. También manifiesta una fascinación por la geografía y paisaje peruanos, por las tradiciones y sobre todo por los colores, inquietud que lo acompañó desde que estudiara los tintes naturales de la antigüedad.

7. A nivel formal, Apu-Rimak se hizo célebre por una pintura de características cubistas y/o futuristas. Sin embargo, luego de observar toda su obra, se concluye que:

a.- El lenguaje geométrico fue solo una fase en medio de un estilo heterogéneo. En sus propias palabras, Apu-Rimak consideró importante cada etapa por la que atraviesa su pintura. Luego de sus inicios académicos realizó las primeras recreaciones históricas desde la artificialidad de la ciudad, representando personajes en escenarios elaborados a partir de la memoria o la imaginación.

b.- Al salir de la Escuela, Apu-Rimak decide volver a sus orígenes y durante los numerosos viajes realizados y el meticuloso estudio del pasado, se dedica a representar al hombre peruano en su hábitat, rodeado de sus tradiciones y riqueza cultural, evidenciando un interés en la composición, las formas y el color.

c.- Hacia fines de la década del treinta, luego de su paso por Europa, este primigenio interés se intensifica y se dedica a producir una pintura geométrica siendo quizás el estilo que más se acerca a aquella forma peruana que tanto había buscado y valorado. Este periodo geométrico es el clímax de su producción, el desenlace de tantos años de búsqueda. Cabe mencionar, que Apu-rimak retomó la representación figurativa luego de su producción geométrica.

8.- En la retrospectiva que el pintor hizo de su trayectoria plástica por sus Bodas de Oro, incluyó obra de todos sus periodos, aceptándolos como etapas necesarias en la búsqueda de su propia voz. Recapituló su vida como la suma de las experiencias y se consideró un artesano indio cultivado que buscaba hacer una pintura que se pudiera reconocer como peruana. Esta evolución plástica comprendió varios momentos, identificados por el mismo pintor, las fases iniciales en la Academia Concha y dos periodos, el Académico y el

Creativo. Revisando sus trabajos se puede inferir:

a.- Que el periodo académico se extendió aproximadamente por veinte años desde el inicio de sus estudios en la Academia Concha hasta su partida a París. Dentro de este periodo clásico se destaca una corta fase en la cual pintó óleos con recreaciones históricas imaginadas de la vida del antiguo Perú, donde agrega elementos Nazca, Paracas e Inca. Posteriormente irá despojando su obra de las descripciones iconográficas para apoyarse exclusivamente en su conocimiento de la composición y el color, en un afán de hacer una “pintura por la pintura.”

b.- Esta nueva búsqueda se verá exacerbada por su viaje a Europa y la exposición a una multitud de posibilidades a partir de las vanguardias. Allí realizó pequeños trabajos en los cuales se puede ver esa influencia.

c.- A su retorno al Perú la falta de fecha y los diferentes lenguajes se entremezclan y no resulta fácil establecer una secuencia lógica de sus variaciones formales. Entre la obra que el maestro guardó, hay diversas búsquedas de influencia surrealista, expresionista y geométrica. A partir de la obra encontrada no se puede deducir que la abstracción geométrica haya sido el desenlace de sus exploraciones formales, solo que el lenguaje abstracto fue el camino que mejor se adaptó a sus pesquisas en la búsqueda de un lenguaje propio.

9.- La organización espacial en la obra de Apu-Rimak tiene características geométricas desde sus inicios. En sus composiciones más clásicas ya se puede organizar los elementos del cuadro e inscribir a los personajes dentro de diferentes formas geométricas, como triángulos, cuadrados o trapecios. Estas formas están, a su vez, en función con otras formas del paisaje, logrando una composición compleja. Su inclinación hacia composiciones estructuradas se verá magnificada en sus obras geométricas, donde esta organización espacial es evidente. El uso del color también responde a una necesidad de organización y está subordinado a la forma. Tanto la forma como el color tienen igual peso en la construcción de la obra.

10.- La obra de Alejandro González, Apu-Rimak, está sometida a una constante variación, obedeciendo a una posición concreta, asumida, que busca encontrar una coherencia temporal con el arte de los antiguos peruanos. Apu-Rimak es un peruanista que no se restringió únicamente a las exploraciones en el campo plástico sino que buscó respuestas en fuentes históricas y seculares para conocer los problemas estéticos del Perú. Para Apu-Rimak la pintura no debía enfocarse solamente como una expresión concreta del arte y del espíritu, sino que era necesario meditar sobre las causas que la originan y determinan su desarrollo y trascendencia. Sus fundamentos filosóficos en torno al arte hicieron que dedicara esfuerzos por conocer a fondo las formas peruanas y poder así encontrar una imagen representativa y un sendero propio en la plástica de su país.

11.- Sus ideas e inquietudes sobre una pintura de tema peruano son impulsoras para la experimentación de diversos lenguajes buscando uno que pudiese llamarse “peruano”. En esa búsqueda se convierte en un precursor, sin advertirlo, al incorporar diversas estilizaciones formales en la pintura costumbrista. Como artista creador, Apu-Rimak fue un explorador de los lenguajes vanguardistas en la pintura peruana, y un precursor al aplicar un lenguaje abstracto y geométrico en una obra de temática exclusivamente peruana.

12.- La influencia de Apu-Rimak en la pintura contemporánea peruana se advierte por ser un pionero del lenguaje geométrico en el paisaje peruano. Decenas de discípulos en la Escuela Nacional de Bellas Artes, destacados pintores como Milner Cajahuaranga, Enrique Galdos Rivas o Julio Quispejo, han reconocido el valioso aporte del maestro en su obra y en la pintura peruana contemporánea en general. Su influjo no solo está presente en su obra, sino que se evidencia en los años dedicados a la formación de jóvenes artistas a quienes transmitió sus exploraciones y conocimientos, razón por la cual es posible ver su legado en muchas de las formas presentes en la pintura contemporánea popular.

Anexos

Cronología:

1900 Nace el 11 de Agosto en Abancay, Apurímac.

1908 La familia González Trujillo se traslada a Lima.

1909-1917 Estudia en los colegios Los Naranjos y Nuestra Señora de Guadalupe.

1914-1917 Es alumno de la Academia Municipal Concha junto a Carlos Quízzpez Asín e Ismael Pozo.

1919 Forma parte del conjunto de alumnos fundadores de la Escuela Nacional de Bellas Artes, junto a Jorge Vinatea Reinoso y Elena Izcue. Daniel Hernández y Manuel Piqueras Cotoí son sus principales maestros.

1922 La revista *Mundial* lo contrata como ilustrador.

1924 Se retira temporalmente de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

1926 En el Museo de Arqueología forma parte de las comisiones técnicas lideradas por Julio C. Tello.

1928 Vuelve a la Escuela de Bellas Artes, egresando en 1929 con Diploma y Medalla de oro.

1931 Ingresa como dibujante al Instituto de Arte Peruano.

1933 Viaja al Cusco junto a Luis E. Valcárcel, Emilio Harth-Terré y Abraham Guillén con la intención de redescubrir la herencia incaica.

1934-1936 Recorre Perú, Bolivia y Argentina.

1937-1939 Viaja a París para participar de la decoración del Pabellón peruano en la Exposición de Artes y Técnicas.

Recibe Diploma de Honor del Gobierno Francés.

Expone su obra en Bruselas.

1942 Participa en la Exposición Amazónica con el mural *La Colonización de la Selva*.

1943-1963 La Escuela de Bellas Artes lo convoca, como profesor de dibujo y pintura, tarea que realizará por veinte años.

1944 Junto a renombrados artistas es invitado por La Municipalidad de Miraflores para la confección de murales del Salón de Actos.

1946 Participa en la “Semana del Perú” en Viña del Mar, Chile, junto a Camilo Blas y Enrique Camino Brent, entre otros artistas.

1966-1969 Profesor en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad del Centro en Huancayo.

1978 Celebra sus Bodas de Oro como artista en el Museo de Arte Italiano (Galería del INC).

1985 Fallece el 28 de Agosto en Lima.

Exposiciones Individuales:

Diciembre 1969 - Galería Galart.

Noviembre 1972 - Casa Taller Víctor Delfín.

Junio 1974 - Galería Pancho Fierro.

Julio 1977 - Galería Viernes.

Setiembre 1978 - Retrospectiva en el Museo de Arte Italiano.

Julio 1979 - Galería Camino Brent.

Noviembre / Diciembre 1980 - Retrospectiva Banco Industrial. Lima, Arequipa y Puno.

Agosto 1981 - Galería 9.

Noviembre 1987 - Palacio de Gobierno y Galería Municipal Pancho Fierro.

Junio / Agosto 2011 – Galería John Harriman. Centro Cultural Británico.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA:

Alayza, Pedro Pablo y Fernando Torres (2002) *De abstracciones, informalismos y otras historias*. Lima, ICPNA. 219 p.

Bákula, Cecilia (1997) *Banco Central de Reserva del Perú: Museo Pinacoteca*. Lima, BCR. 82 p.

Bákula, Cecilia y Elida Román (2004) *Pintura Contemporánea Siglo XX*. Córdoba, Caja Sur. 157 p.

Buntinx, Gustavo y Luis Eduardo Wuffarden. (2003) *Mario Urteaga: Nuevas Miradas*. Lima, Fundación Telefónica. 332 p.

Batres Milla, Carlos (1986) *Diccionario Histórico y Bibliográfico del Perú Siglos XV-XX*. Lima, Editorial Milla Batres. 9v.

Castrillón, Alfonso (2001) *Los Independientes. Distancias y Antagonismos en la Plástica Peruana de los Años 37 al 47*. Lima, ICPNA. 185 p.

Calinescu, Matei (1987). *The Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Duke University Press. 422 p.

Clark, Toby (1997) *Art and Propaganda in the twentieth century*. New York, Harry N. Abrams. 176 p.

Delfin, Víctor, et al. (2009) *Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú*. Lima, Fondo Editorial de la ENSABAP. 191 p.

De Laval, José Antonio y Werner Lang. (1976) *Pintura Contemporánea*. Segunda Parte 1920-1960. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima, Banco de Crédito. 2 v.

Díaz, María Luz (2007). *Las Mujeres de Haya. Ocho historias de pasión y rebeldía*. Lima, Editorial Planeta. 207 p.

Ganteffürer-Trier, Anne (2004) *Cubismo*. Colonia, Taschen. 96 p.

Gombrich, Ernst H. (1989) *Historia del Arte*. Madrid, Alianza Editorial. 547 p.

Huerto Wong, José (2000). *Huellas de bellas artes: Reseña histórica 1917-1999. De la docencia, la plástica y la vida institucional en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP). Análisis y conclusiones*. Lima, Editora Magisterial. 308 p.

Lauer, Mirko (1976). *Introducción a la pintura peruana del Siglo XX*. Lima, Mosca Azul. 214 p.

Lauer, Mirko (1997). *Andes imaginarios: Discursos del indigenismo-2*. Lima, Sur Casa de Estudios del Socialismo. 125 p.

Lavarello de Velaochaga, Gabriela (2009). *Artistas Plásticos en el Perú. Siglos XVI, XVII, XVIII, XIX y XX*. Lima, Editorial Pacasmayo. 507 p.

Majluf, Natalia y Wuffarden, Luis Eduardo. (1999) *Elena Izcue: el arte precolombino en la vida moderna*. Lima: Museo de Arte, Fundación Telefónica. 351 p.

Majluf, Natalia. (2004) *La mirada hacia Europa*. En Enciclopedia Temática del Perú, Arte y Arquitectura. Lima, Editorial El Comercio. 191 p.

Pachas, Sofia. (2007) *La enseñanza artística en Lima de la república aristocrática: Academia Concha (1893-1918)*. Lima, Ediciones del Vicerrectorado Académico, UNMSM, 2007. 193 p.

Rios, Juan E. (1946). *La Pintura Contemporánea en el Perú*. Lima, Cultura Antártica, S.A. 80 p.

Román Élida. (2009) *José Sabogal. Su entorno y su tiempo*. Lima, Asociación Cultural Peruano Británica. 135 p.

Román Elida. (2008) *Teófilo Castillo 1857-1922*. Lima, Asociación Cultural Peruano Británica. 134 p.

Stewart, Watt (1951) *Chinese Bondage in Peru*. Durham, North Carolina, Duke University Press. 247 p.

Tauro del Pino, Alberto. (2001). Tomo II. *Enciclopedia Ilustrada del Perú*. Lima, Peisa. 17 v.

Tello Garust, Guillermo (1997). *Pinturas y Pintores del Perú*. Lima, C. & C. 401 p.

Ugarte Eléspuru, Juan Manuel (1970). *Pintura y Escultura en el Perú Contemporáneo*. Lima, Editorial Universitaria. 248 p.

Valcárcel, Luis E. (1981) *Memorias*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos. 478 p.

Villacorta Paredes, Juan (1987) *Pintores Peruanos de la República*. Lima, Studium S.A. 112 p.

Wuffarden, Luis Eduardo y Majluf, Natalia. (2010) *Camilo Blas*. Lima, Museo de Arte. 291 p.

Wuffarden, Luis Eduardo (1997) *Vinatea Reinoso 1900-1931*. Lima, Patronato de Telefónica del Perú. 373 p.

Wuffarden, Luis Eduardo et al. (2003). *Manuel Piqueras Cotoí. Arquitecto, Escultor y Urbanista entre España y el Perú*. Lima, Museo de Arte. 273 p.

Catálogos:

Delfin, Victor y Cajahuaringa, Milner. (1978) *Apu-rimak. Bodas de Oro, 1928 – 1978*. Museo de Arte Italiano, Lima.

Ugarte Eléspuru, Juan Manuel. (1980) *Retrospectiva de Apurimak*. Nov.-Dic. En Homenaje a Vinatea Reinoso. Banco Industrial.

Valcárcel, Luis E. (1979) *Alejandro Gonzáles Trujillo*. 18 de Julio 1979. Galería Camino Brent

NN. (1977) *Apu-Rimak* Alejandro Gonzáles Trujillo. Galería Viernes.

NN. (1974) *Apu-Rimak*. Galería Pancho Fierro.

NN. (1922) *Monografía Histórica y Documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes desde su fundación hasta la segunda exposición oficial*. Lima, C. F. Southwell.

Artículos en revistas y periódicos:

Delfín, Víctor. (1983) “Buenos días maestro”. *La Prensa*, 12 de julio.

Solari, Carlos. (1929) Notas de Arte. *Mundial*, Enero.

La Torre, Alfonso. (1981) “Apurimak, 70 años en pos de la pintura peruana”. *El Dominical*.

Ortiz de Zevallos, Augusto. “Apurimak ,20 Indagaciones”. *La Prensa* s/f

Urquiaga, Victor Andrés. (1987) “Apurimak, trazo indio”. *Caretas*. 30 de Noviembre.

Páginas Web:

La revista Apra, Vanguardia Aprista.
<http://www.vanguardiaaprista.com/080731propag.html>
 Consulta: 18 de abril de 2011 12:00 h.

Voceros De La Colonia: Registro Del Devenir De La Comunidad China En El Perú,
 Asociación Peruano China <http://www.apch.com.pe/portal/node/122>
 Consulta: 2 de mayo de 2011, 15:00 h.

Department of Asian Art. "*Landscape Painting in Chinese Art*". In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–.
http://www.metmuseum.org/toah/hd/clpg/hd_clpg.htm (October 2004).
 Consulta: 16 de Octubre del 2014, 21:00 h.

Ilustraciones de Apu-Rimak en revistas:

Amauta, 1926-1930

Apra, 1931 - 1932

Mundial, 1922-1931

Revista del Museo Nacional, 1932-1939

Variedades, 1924-1932

Entrevistas:

Laura González Trujillo Vda. De Ríos. Lima, 10 de Febrero del 2008

Víctor Delfín. Lima, 14 de Mayo del 2011.

Armando Villegas. Miami, 6 de Marzo de 2011.

Carlos Bernasconi. Lima, 20 de Mayo del 2011.

Armando Villanueva del Campo. Lima, 22 de Mayo del 2011.

Índice de Imágenes

(foto 1) *Alejandro González Trujillo*, ca. 1920. Fuente: Laura González vda. de Ríos.

(foto 2) *Francisca Trujillo Pérez*, madre del artista, ca. 1920. Óleo sobre lienzo, 90 x 70 cm. Colección particular. Foto: María Sol Romero

(foto 3) *Padre de Apu-Rimak*, ca. 1915. 70 x 50 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular. Foto: María Sol Romero

(foto 4) *Estudio de medio torso desnudo* (posiblemente Sabino Springett). Ca. 1920. Óleo sobre lienzo. Colección privada. Foto: María Sol Romero.

(foto 5) *Escuela Nacional de Bellas Artes*, ca. 1920. Daniel Hernández y alumnos. Archivo F.E. ENSABAP.

(foto 6) *Alejandro Gonzáles Trujillo “Apu-Rimak”*, 1922 por Jorge Vinatea Reinoso. Acuarela sobre papel, 37 x24 cm. En: Revista *Mundial*. Archivo Gabriela Lavarello de Velaochaga.

(foto 7) *Estudio de mano*. Academia Concha, ca. 1915. En: *Catálogo de la Retrospectiva de Alejandro González Apu-Rimak*, 1985.

(foto 8) *Estudio*. Academia Concha, ca. 1915. En: *Catálogo de la Retrospectiva de Alejandro González Trujillo, Apu-Rimak*, 1985.

(foto 9) *Dibujo anatómico*. Academia Concha, ca. 1915. Colección particular. Foto: Manuel Figari.

(foto 10) *La Higuera de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, ca. 1922. Óleo sobre lienzo, 70 x 90 cm. Colección particular. Foto: María Sol Romero.

(foto 11) *Daniel Hernández Morillo*. En: *Monografía Histórica y Documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes*, 1922.

(foto 12) *Manuel Piqueras Cotoí*. En: *Monografía Histórica y Documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes*, 1922.

(foto 13) Clase Nocturna de Dibujo. (Apu-Rimak tercero desde la izquierda junto a Piqueras Cotoí) En: *Monografía Histórica y Documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes*, 1922.

(foto 14) *La Ofrenda*, 1929. Óleo sobre tocuyo 65 x 83 cm. Colección particular. Foto: Manuel Figari.

(foto15) *El Arte y la Técnica en el Antiguo Perú*. Óleo sobre tocuyo, 170 x 633 cm. Municipalidad de Miraflores. Foto: Manuel Figari.

(foto 16) *Retrato póstumo de César Vallejo*. París, 15 de Abril de 1938. Lápiz grafito sobre papel. 15 x 20 cm. Colección Víctor Delfín.

(foto 17) *La Coupole*. París, 1938. Óleo sobre lienzo. 20 x 40 cm. Colección particular. Foto: Manuel Figari.

(foto 18) Sérvulo Gutiérrez y Apu-Rimak en *La Rotonde*. París, ca. 1938. Foto: Archivo Max Gutiérrez Lucchini.

(foto 19) Apu-Rimak y arqueólogos en Machu Picchu, ca. 1935. Foto: Abraham Guillén.

(foto 20) Apu-Rimak y familia Chambí en Tambomachay, 1943. Archivo Fotográfico Martín Chambí.

(foto 21) Apu-Rimak y Martín Chambí en Qatqa, 1943. Archivo Fotográfico Martín Chambí.

(foto 22) Sin título. S/f. Carboncillo sobre papel. 70 x 50 cm. Colección particular. Foto: Manuel Figari.

(foto 23) Izquierda: *Mujer Cusqueña*. Sin título. S/f.

(foto 24) Derecha: *Totem Lítico 1*. Sin título. S/f. Carboncillo sobre papel. 70 x 50 cm. Colección particular. Foto: Manuel Figari.

(foto 25) Izquierda: *Sin título*. S/f.

(foto 26) Derecha: *Totem Lítico 2*. Sin título. S/f. Carboncillo sobre papel. 70 x 50 cm.

Colección particular. Foto Manuel Figari.

(foto 27) *Bailarina India*. Ilustración para revista *Mundial*. Pastel. En: *Mundial*. Edición conmemorativa dedicada al Cuzco y Arequipa, Enero 1929. Foto: María Sol Romero.

(fotos 28-29) Dos Bocetos para boticas *El Inca*. Gouache sobre papel 33 x 23 cm. Colección particular. Foto: Manuel Figari.

(foto 30) Primera edición de la revista *Apra*, 1930. Foto: Manuel Figari.

(foto 31) Portada Revista *Apra*. Ca. 1930. Foto: Manuel Figari.

(foto 32) Portada Revista *Apra*. Ca. 1930. Foto: Manuel Figari.

(foto 33) Portada Revista *Apra*. Ca. 1930. Foto: Manuel Figari.

(foto 34) Portada 5. Revista *Apra*. Ca. 1930. Foto: Manuel Figari.

(foto 35) Portada 6. Revista *Apra*. Ca. 1930. Foto: Manuel Figari.

(foto 36) Revista *Apra*. Ca. 1930. Foto: Manuel Figari.

(foto 37) Taller de Dibujo y Pintura del profesor Apurimak. ENBA. En: *Huellas de bellas artes: Reseña histórica 1917-1999. De la docencia, la plástica y la vida institucional en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP)* de José Huerto Wong.

(foto 38) Apu-Rimak celebrando su cumpleaños con alumnos en un chifa de la calle Capón. Foto: Archivo Max Gutiérrez.

(foto 39) Cuerpo docente de la Escuela Nacional de Bellas Artes. En: Revista *Arte*, enero de 1946.

(foto 40) Grupo de Profesores. Foto: ENSABAP, 2009

(foto 41) *Chaqui Taclla*, ca. 1945 – 1955. Óleo sobre lienzo. 97.5 x 96 cm. Museo de Arte de Lima. Donación Rafael Lemor.

(foto 42) *Sin título*. S/f. Gouache. 40 x 30 cm. Colección del Banco Central de Reserva del Perú.

(foto 43) *Sin título*. S/f. Gouache sobre papel membretado. 15 x 23 cm. Colección particular. Foto: Manuel Figari.

(foto 44) *Sin título*. S/f. Carboncillo sobre papel. 30 x 40 cm. Colección particular.

(foto 45) *Sin título*. S/f. Gouache sobre cartulina. 50 x 70 cm. Colección particular.

(foto 46) *Sin título*. S/f. Lápiz grafito sobre papel. 30 x 40 cm. Colección particular.

(foto 47-48) *Calles del Cuzco*, ca. 1935. Grafito sobre papel. 70 x 50 cm. Colección particular. Foto: Manuel Figari.

(foto 49) *En el Lago Sagrado*. Ca. 1933. Óleo sobre lienzo, 30 x 35 cm. Colección Doris Puccio. Foto: María Sol Romero.

(foto 50) *Lago Titicaca*, París 1938. Gouache sobre papel, 47 x 65 cm. Colección particular. Foto: Manuel Figari.

(foto 51) *Yurak Orcco*, 1945. Óleo sobre lienzo, 67 x 81.5 cm. Colección BBVA.

(foto 52) Izquierda: *María Quispe Kusipata*, ca. 1933. 44 x 34. Lápiz sobre papel. Colección particular. Foto: Manuel Figari.

(foto 53) Derecha: *Dos mujeres andinas*, ca. 1933. 70 x 50 cm. Pastel Sepia sobre papel. Colección particular. Foto: Manuel Figari.

(foto 54) *Estudio de ocho mujeres cusqueñas*, ca. 1933. Lápiz sobre papel, 34 x 43.5 cm. Colección particular. Foto: Manuel Figari.

(foto 55-56) *Estudio de hombres andinos*, ca. 1933. Pastel sepia y grafito sobre papel. Medidas Variables. Colección particular. Foto: Manuel Figari.

(foto 57-58) Ilustraciones para *Almanaque del Banco Italiano*, 1941 (Meses Febrero y Agosto). Colección particular.

(foto 59-60) Dos bocetos de procesiones. S/f. Medidas variables. Lápiz grafito sobre papel. Colección particular. Foto: Manuel Figari.

(foto 61) *Fiesta Campesina*, 1930. Óleo sobre lienzo. 49 x 34 cm. Colección particular. Foto: Manuel Figari.

(foto 62) *Serenata*, ca. 1940. Óleo sobre lienzo, 40 x 37 cm. Colección Gurmendi Elías. Foto: Manuel Figari.

(foto 63-64-65) *Bodegones*. S/f. Medidas variables. Colecciones particulares.

(foto 66-67-68-69) *Cuatro estudios anatómicos*. Carboncillo sobre papel. 70 x 50 cm. Colección particular.

(foto 70) *Ñusta de Paracas* (Madre del artista), ca. 1928. Óleo sobre lienzo, 90 x 64 cm. Colección Gurmendi Elías. Foto: Manuel Figari.

(foto 71) *Sin título*, 1932. Óleo sobre lienzo, 58 x 78 cm. Colección Banco de Crédito del Perú.

(foto 72-73-74) Tres dibujos de la serie sobre *La Guerra Civil Española*. París, 1938. Lápiz sobre papel, 20 x 28 cm. Colección particular. Foto: Manuel Figari.

(foto 75) *Bodegón*. 1939. Gouache sobre papel, 31x 24 cm. Colección particular. Foto: Manuel Figari.

(foto 76) *Sin título*, s/f. Óleo sobre lienzo 80 x 60 cm. Colección particular. Foto: Manuel Figari.

(foto 77) Izquierdo: S/t, ca. 1940. Gouache sobre papel, 28.5 x22 cm. Colección particular. Foto: Manuel Figari.

(foto 78) Derecho: S/t, ca. 1940. Gouache sobre papel, 36 x 29 cm. Colección particular. Foto: Manuel Figari.

(foto 79) Debajo: S/t 1938 (París) Gouache sobre papel. 28 x 34 cm. Colección McDonald. Foto: Manuel Figari.

(foto 80) *Sin título*. S/f. Paisaje de la serie *Informalismo Telúrico*. Gouache sobre cartulina. 50 x 70 cm. Colección particular.

(foto 81) *Sin título*. S/f. Paisaje de la serie *Informalismo Telúrico*. Gouache sobre cartulina. 50 x 70 cm. Colección particular. Foto: Manuel Figari.

(foto 82) *Sin título*. Paisaje de la serie *Informalismo Telúrico*. Gouache sobre cartulina. 50 x 70 cm. Colección particular. Foto: Manuel Figari.

(foto 83) *Tres mujeres cusqueñas*. Ca. 1945. Carboncillo sobre cartulina. 70 x 50 cm. Colección particular. Foto: Manuel Figari.

(foto 84) *Sin título*. Ca.1945. Carboncillo sobre cartulina. 70 x 50 cm. Colección particular. Foto: Manuel Figari.

(foto 85) Izquierda: *Sin título (Hilandera)*. S/f. Gouache sobre papel. 57 x 70 cm. Colección particular. Foto: Manuel Figari.

(foto 86) Derecha: *Sin título (Hilandera)*. S/f. 100 x 80 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Banco de Crédito del Perú.

(foto 87) *Sin título*. S/f. 30 x 20 cm. Lápiz sobre papel. Colección particular. Foto: Manuel Figari.

(foto 88) *Sin título*. S/f. Carboncillo sobre papel. 45 x 70 cm. Colección particular. Foto: Manuel Figari.

(foto 89) *Sin título*. S/f. Óleo sobre nordex, 21.5 x 21.5 cm. Colección Doris Puccio. Foto: María Sol Romero.

(foto 90) *Sin título*. S/f. Óleo sobre lienzo, 20 x 10 cm. Colección José Abel Fernández. Foto: María Sol Romero.

(foto 91) *Sin título (Maternidad)*. S/f. Pastel sobre papel. 57 x 47 cm. Colección Gurmendi Elías. Foto: Manuel Figari.